

CAHIERS ARCHÉOLOGQUES

FIN DE L'ANTIQUITÉ ET MOYEN ÂGE

PUBLIÉS PAR
ANDRÉ GRABAR & JEAN HUBERT

XIII

Contributions de :

J. SCHWARTZ — Sahoko TSUJI — Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU — H. ROSENAU
N. THIERRY — André GRABAR — M. A. SACOPOULO — May VIEILLARD-TROIEKOUROFF
Paolo VERZONE — G. MORACCHINI — Feridun DIRIMTEKIN — I. BARNEA
Sirarpie DER NERSESSIAN — Inge HACKER-SÜCK — Noël DUVAL

Un texte de Dom Odon LAMOTTE

PARIS
IMPRIMERIE NATIONALE

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

MCMLXII

B.V. 2716

Universität München
Bibliothek des
Historicums

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

Institut für Byzantinistik
und
neugriechische Philologie
der Universität München

NOUVELLES ÉTUDES SUR DES FRESQUES D'EL-BAGAWAT

par

J. SCHWARTZ

Après l'article fort intéressant de M. H. Stern sur *Les peintures du mausolée de l'Exode à El-Bagaouat* ⁽¹⁾, je voudrais apporter quelques précisions. On m'excusera donc d'en rappeler les données essentielles (parfois même par des citations textuelles).

Cette maison funéraire que l'on date du ^{ve} siècle ap. J.-C. est ornée de représentations figurées qui couvrent toute la partie intérieure de la coupole, soutenue elle-même par quatre arcs reposant sur autant de piliers. Dès l'entrée par le côté sud, on reconnaît un agencement triple. La partie supérieure est couverte par une vaste vigne dont des grives picorent les grappes mûres et dont le tronc part d'un point situé à peu près sur la médiane de l'arc sud. Le registre suivant, allant vers la gauche, représente essentiellement la scène dite « de l'Exode » et le début en est marqué par un arbre qui est légèrement à droite de la médiane de l'arc nord. Enfin, immédiatement au-dessus de chaque arc, se trouvent quatre scènes qui sont, de gauche à droite, à partir du Nord : l'arche de Noé (avec les mentions : KIBWTOC et NWE), le sacrifice d'Abraham (avec la mention : ABPAAM), Jonas (avec les mentions : IWNAC et KHTOC, ce dernier étant même répété), les trois Hébreux dans la fournaise (avec la mention : KAMINOC) ⁽²⁾.

M. Stern a bien vu qu'il y avait une recherche de symétrie mais, préoccupé surtout par des questions d'iconographie qu'il étudie avec beaucoup de sagacité, il n'a peut-être pas assez insisté sur le choix de ces représentations ni sur l'ordre dans lequel l'ensemble des peintures a été fait.

Les quatre scènes inférieures illustrent l'idée de salut; elles sont données dans un ordre sensiblement chronologique et surtout les images se répondent deux par deux : Noé et Jonas pour l'eau ⁽³⁾, Isaac et les trois Hébreux pour le feu. Sur leur origine, M. Stern ⁽⁴⁾ écrit : « ... le sacrifice d'Isaac, Noé dans l'arche, Daniel dans la fosse aux lions, les trois Hébreux dans la

⁽¹⁾ *Cahiers archéologiques* XI, 1960, p. 93-119 (on trouvera la bibliographie antérieure aux p. 93 et 94).

⁽²⁾ L'histoire de Jonas est, en fait, rendue par une scène triple, assez large, qui se lit de droite à gauche. Les trois autres scènes reposent directement sur le sommet des arcs; celle des Hébreux semble d'ailleurs comporter quatre personnages. Pour l'iconographie du *Sacrifice d'Abraham*, cf. I. SPEYART VAN WOERDEN, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham*, in *Vigiliae Christianae* XV, 4 (1961), p. 214-255 et le catalogue des p. 243 et suiv.

⁽³⁾ On notera ici que, pour des motifs d'exégèse typologique, Moïse sauvé des eaux ne semble pas avoir été retenu pour une *Histoire Sainte* en images, dans les temps anciens.

⁽⁴⁾ *O. c.*, p. 110.

fournaise, Jonas jeté à la mer, avalé et rejeté par la baleine, reposant sous la cucurbitacée sont très semblables aux scènes correspondantes des catacombes romaines ». L'artiste devait disposer de l'équivalent d'un « cahier de modèles »⁽¹⁾ et la mise en place des quatre symboles de salut s'est faite aisément.

On doit estimer que la vigne, dont le tronc est bien centré, a été peinte en même temps, ainsi que la scène dite « de l'Exode », à cela près que le peintre n'avait pas de modèles suffisants sous les yeux. M. Stern⁽²⁾ admet fort justement « que le peintre a composé... lui-même, en se servant de clichés contemporains » le cortège qui va de Moïse (MOYCHC), en tête, jusqu'à Pharaon (ΦΑΡΑΩ) entouré de deux autres cavaliers. En fait, il y a trois éléments : a. Moïse marchant (pour frapper le rocher ou pour monter au Sinaï?); b. Jéthro; c. les Israélites et les Égyptiens séparés par la mention ΕΡΥΘΡΑ. Après le dernier Égyptien, il y a un arbre et entre les deux arbres de ce registre intermédiaire se trouve une autre scène qui occupe un peu moins du quart du registre et sur laquelle nous aurons à revenir. Visiblement à court d'imagination pour l'Exode, le peintre, voulant remplir toute la largeur disponible, a ajouté une scène supplémentaire (et indépendante) qui mord d'ailleurs sur le toit de l'arche de Noé.

Les peintures mentionnées jusqu'ici étaient contemporaines et probablement de la même main. Par contre, à gauche des arcs nord et sud (dans les pendentifs) se trouve une barque d'une main plus tardive; au-dessus de ces mêmes arcs, à des hauteurs variables, des mentions en lettres grecques ont été répétées par une main ultérieure; sur la bordure supérieure des arcs est et ouest, on a ajouté trois croix, dont la médiane rappelle l'*ankh* (ⲁ), et il en est de même sur la partie basse des pendentifs où l'on voit les deux sortes de croix (sauf en Sud et Ouest où la paroi s'est dégradée). Il y a donc eu au moins une seconde période de peintures.

D'autre part, sous les deux premiers épisodes de Jonas, la mer est indiquée tout comme le sol pour le troisième épisode et pour la partie gauche du registre concernant l'Exode; le sol que foule les Israélites est même planté d'une quinzaine d'arbustes dont l'un (celui qui paraît sous le cinquième personnage à partir de Moïse) ne repose, en fait, sur rien, tandis que les Égyptiens (en tout, huit hommes et cinq cavaliers) n'ont pas de sol. Il paraît probable que le sol n'a été mis que pour établir une sorte de cloison avec les autres scènes que l'on s'est décidé à ajouter par la suite et que nous allons examiner maintenant.

Il existe un motif iconographique presque inséparable de celui des Hébreux dans la fournaise : c'est celui de Daniel dans la fosse aux lions⁽³⁾ et, à El-Bagawat, il est venu prendre place à la droite du *κρίνος* (avec la mention : ΔΑΝΙΗΛ ΕΝ ΛΑΚΚΩ). Le problème d'un pendentif à gauche fut alors résolu par le *Martyre d'Isaïe*, représentation attestée une fois dans l'art paléo-chrétien⁽⁴⁾ avec, notamment, Daniel et les trois Hébreux. Il est évident qu'à ce moment l'idée première de l'exécutant (ou de celui qui passa la commande) subit un gauchissement et il était désormais à craindre que d'autres éléments du « cahier de modèles » ne passent sur les surfaces demeurées libres à l'intérieur de la coupole.

En fait, tout d'abord, le nom d'Isaïe a dû entraîner celui de Jérémie, à droite du *Sacrifice d'Abraham*. Je cite M. H. Stern : « Deux inscriptions, l'une au-dessus d'un édifice à fronton, [ΙΕΡΟ]ΥΧΑΗΜ, l'autre au-dessus du prophète, [Ι]ΕΡΗ[Μ]ΙΑC, debout devant cet édifice, ne laissent pas de doute sur l'identité de la (scène)... Dans le manuel de Denis de Fournia cette

(1) Sur un lieu éventuel avec la mosaïque de Beth-Alpha, cf. H. STERN, o. c., p. 110, n. 4.

(2) O. c., p. 113.

(3) Cf. la citation de la p. 110 de l'ouvrage de H. Stern, donnée plus haut.

(4) Ou juif; cf. H. STERN, o. c., p. 111 (sur verre).

scène est décrite de la façon suivante : « un château en feu et à l'extérieur une troupe de soldats qui tiennent enchaînés les Juifs et le roi Zédékias. Le Prophète Jérémie et Baruch près du château se lamentent en les voyant ». De toute évidence, le peintre d'El-Bagawat n'avait pas ce modèle lorsqu'il a peint Jérémie (debout!) devant Jérusalem (symbolisé par le fronton du temple), mais ce motif de deuil lui a plu et il l'a repris deux fois :

1. A gauche du *Sacrifice d'Abraham*, sept vierges (ΠΑΡΘΕΝΟΙ), voilées, portant cierges allumés et cassolettes d'encens, se dirigent vers un édifice, très semblable à celui devant lequel est Jérémie et également doté d'un escalier de sept marches. On a voulu voir dans ce cortège celui des Vierges sages ou encore de religieuses⁽¹⁾. Il s'agit plus simplement des vierges de Jérusalem dont il est question dans les *Lamentations* (I, 4 : « αἱ παρθέναι αὐτῆς ἀγόμεναι »; cf. I, 18 et II, 21); les voiles et les cierges marquent le deuil et s'il y a des cassolettes c'est que probablement l'artiste s'est inspiré d'une représentation des Saintes Femmes au tombeau⁽²⁾.

2. A la suite de la scène « de l'Exode », un personnage, au-dessus de la tête duquel sont les traces de deux lettres (dont la seconde est un Ε), se trouve devant un bâtiment à sept marches dont on voit de face le fronton (semblable aux deux précédents) et l'enfilade du portique. On y a reconnu successivement⁽³⁾ un couvent de l'oasis de Khargeh, la Jérusalem céleste, le Saint-Sépulcre. Il me paraît impossible d'y voir autre chose que le temple de Jérusalem, imaginé peut-être d'après des représentations plus ou moins schématiques du Saint-Sépulcre. Des trois croix qui ornent cet édifice, l'une au moins (sinon deux) sont des croix ansées correspondant exactement à l'*ankh* et se distinguant des croix tardives dont il a été question plus haut. Tout ce que nous venons de décrire est d'un même exécutant; cela est prouvé, entre autres, par la position de deux des grives perchées sur le Temple.

A ce stade d'élaboration, ne restaient vides que les pendentifs et quelques surfaces de-ci de-là : à gauche de l'*Arche de Noé*, au-dessus du *Sacrifice d'Abraham* (à ne considérer que les parties situées au-dessus des sommets des arcs). C'est alors qu'une sorte d'*horror vacui* fait définitivement perdre de vue le programme initial : le *Paradis terrestre* (avec les mentions ΑΔΑΜ et ΖΩΗ) vient prendre place à gauche de l'*Arche de Noé* et mord visiblement sur l'image de Daniel dans la fosse aux lions. Une scène très neutre, un berger (ΠΟΙΜΗΝ)⁽⁴⁾ et cinq moutons, se plaque au-dessus du *Sacrifice d'Abraham* (arc est) lequel a, de son côté, amené une scène qui est un raté.

Voici, en effet, ce que l'on constate : légèrement à gauche du *Sacrifice d'Abraham* (arc est), il y a une porte à deux battants, puis un arbre, puis (à la même hauteur mais déjà dans le pendentif) deux hommes tirant des chameaux (assez effacés). Or, à gauche et légèrement en dessous du *Martyre d'Isaïe* (arc ouest), il y a une porte à deux battants, puis un arbre, puis une personne (au-dessus de laquelle est écrit ΠΕΝΘΕΚΑ), l'installation extérieure d'un puits, un homme tirant deux chameaux, un autre tirant un âne (presque au sommet de l'arc sud). M. H. Stern⁽⁵⁾ a fort bien expliqué la seconde scène (rencontre d'Éliézer et de Rébecca) et il faut tenir les

(1) Cf. H. STERN, o. c., p. 105-106.

(2) Cf. p. ex. *Cahiers archéologiques* XI, p. 151, fig. 3 (ivoire carolingien). Cf. également l'*Évangile de Luc* XIX, 41 et suiv. et XXIII, 27 et suiv. (avec les filles de Jérusalem que Jésus invite à pleurer sur leur ville).

(3) Cf. H. STERN, o. c., p. 113 et suiv.

(4) Peut-être Abel.

(5) O. c., p. 108 et suiv.

images analogues de l'arc est pour une maladresse : il y a les chameliers et la porte qui symbolise la ville de Nachor, mais la place a manqué pour le puits et pour Rébecca ⁽¹⁾.

On notera ici que les thèmes iconographiques d'Adam et Ève, de Rébecca, tout comme celui de Jethro, ne sont connus que par des miniatures de la Bible ⁽²⁾ et que notre peintre semble donc avoir aussi été assez bien fourni en illustrations de la *Genèse* (et même du *Pentateuque*).

Pour en finir avec les représentations de l'Ancien Testament, il faut ajouter que la scène de Jonas (arc sud) a attiré quelques dessins supplémentaires ⁽³⁾. Au-dessus de la scène centrale (Jonas et la baleine) on voit Job (IWB) tourné à droite et parlant à un ami; sensiblement plus loin, à gauche de Job et entre les scènes 2 et 3 de Jonas, on voit deux personnages marchant à droite, en qui il faut sans doute reconnaître deux autres amis de Job ⁽⁴⁾. Au-dessous de ces deux amis, se trouve Suzanne (COYCANNA) assise vers la droite ⁽⁵⁾; à sa droite, il y a quelque chose, dont M. H. Stern ne dit rien, avec des traces de lettres qui, sur l'aquarelle, ressemblent à AAK; plutôt que de compléter en ICJAAK (sans pouvoir toutefois le rattacher à la scène qui est à droite de l'arc sud et concerne Rébecca), on peut songer à un IJWAK(EIM, nom du mari de Suzanne).

Jusqu'ici je n'ai pas parlé de Thècle, par qui M. H. Stern a pratiquement commencé son exposé; c'est parce que, à mon avis, elle est la dernière en date de ces représentations figurées : elle s'insère dans une bande verticale extrêmement étroite, entre le berger et le *Sacrifice d'Abraham* à droite et les *Vierges de Jérusalem* à gauche, sans pouvoir éviter de mordre sur la représentation des Israélites sortant d'Égypte. En fait, il y a même deux images correspondant au martyre de Thècle et M. H. Stern ⁽⁶⁾, après M. A. Grabar, les a bien distinguées et commentées : l'une représente le bûcher et le miracle qui suivit, l'autre sa disparition, vivante, sous terre ⁽⁷⁾.

Comment en est-on arrivé à insérer dans ce mausolée « vétéro-testamentaire » deux images de Thècle? Tout d'abord, selon son panégyriste Basile de Séleucie ⁽⁸⁾, Thècle a été préservée de la fournaise comme les trois Hébreux ⁽⁹⁾ et il se peut que le peintre n'ait eu l'intention de représenter que ce seul miracle. En effet, un arbre (dont le fût s'enfonce verticalement) sort du tertre où a disparu Thècle et il est certain que Thècle et le tertre ont été ajoutés alors que l'arbre était là. Dans ces conditions, on peut se demander si l'image avec le tertre dans lequel Thècle est représentée en orante (comme sur le bûcher) n'est pas une erreur. Le peintre, ayant mal calculé, aura préféré recommencer plus haut, quitte à caviarder, bien maladroitement, son premier essai.

L'emplacement de ce premier essai, auquel fit donc suite une seconde représentation de

(1) Il paraît difficile de prétendre que les chameliers doivent être mis en parallèle avec les barques signalées dans les pendentifs.

(2) H. STERN, *o. c.*, p. 107 et suiv.

(3) Malheureusement, on ne possède de cet arc sud qu'une aquarelle, fidèle en gros, mais insuffisante à notre goût; cf. p. 101, fig. 6 de l'art. de H. Stern.

(4) Cf. H. STERN, *o. c.*, p. 112, qui est moins affirmatif que A. FAKHRY (*The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, 1951, p. 61) que je suis ici.

(5) H. STERN, *o. c.*, p. 112, souligne que c'est Daniel qui, normalement, est représenté assis.

(6) *O. c.*, p. 100 et suiv.

(7) L'histoire du bûcher est connue pour une *Vie de Thècle* rédigée entre 447 et 457 p. C. et le second épisode (cf. H. STERN, *o. c.*, p. 105) pourrait avoir été attesté dès la même époque. De toutes manières, cela ne constitue qu'une indication fragile pour un *terminus post quem* des peintures.

(8) H. STERN, *o. c.*, p. 102.

(9) On notera que Basile de Séleucie (cf. H. STERN, *o. c.*, p. 102, n. 1) emploie le mot *κείμενος* à propos de Thècle et que cette dernière, après avoir échappé au feu, échappe aux lions lors d'un épisode à rapprocher de l'histoire de Daniel dans la fosse aux lions (cf. aussi H. STERN, *o. c.*, p. 116, n. 6).

Thècle, assez médiocre, a d'ailleurs pu être déterminé par un souci de symétrie. En effet, la tentative maladroite pour représenter, au-dessus de l'arc est, la rencontre d'Éliézer et Rébecca (réussie au-dessus de l'arc ouest) a laissé un arbre et une porte lesquels se trouvent désormais à gauche du « tertre de Thècle » tout comme leurs homologues de l'arc ouest se trouvent à gauche du *Martyre d'Isaïe*. On a donc pu prendre la porte (arc est) comme l'entrée de la grotte de Thècle ⁽¹⁾ ou simplement comme la porte de sa prison; au *Martyre d'Isaïe* (arc ouest), le peintre a pu vouloir faire correspondre un *Martyre de Thècle*, ou au moins un épisode de ses *Acta*.

* *

Dans un autre mausolée d'El-Bagawat, dit « chapelle de la Paix » (n° 80 de la publication d'A. Fakhry) ⁽²⁾ il n'y a pas de répartition en quatre tableaux comme dans le mausolée « de l'Exode », mais, dès l'entrée, on aperçoit, sur la face nord, Daniel dans la fosse aux lions et, à proximité, trois allégories, EYXH, ΔΙΚΑΙΟΣΥΝΗ et ΕΙΡΗΝΗ qui s'appliquent à trois épisodes de la vie de Daniel. Εὐχή, c'est la Prière des trois Hébreux dans la fournaise (*Daniel* III, 52-90, inconnu du texte hébreu); Δικαιοσύνη, c'est l'histoire de Suzanne (*Daniel* XIV, dans la Vulgate qui reprend Théodotion); quant à Εἰρήνη, elle se rapporte directement à l'épisode de la fosse aux lions, mais ne se trouve mentionnée que dans la version de Théodotion, reprise également sur ce point par la Vulgate ⁽³⁾. En fait, il est certain que, dans le modèle, ces allégories étaient séparées. Eiréné accompagnait Daniel, Δικαιοσύνη ⁽⁴⁾ Suzanne, Εὐχή les trois Hébreux.

Deux scènes sensiblement équidistantes entre elles (ainsi que de Daniel) sont supportées par la bordure qui joint les sommets des arcs de ce même mausolée : l'*Arche de Noé* et le *Paradis terrestre* (avec Adam et Ève). Entre ces deux scènes se trouvent trois personnages néo-testamentaires : Thècle, Paul et Marie et il est visible que Thècle n'a été mise en place qu'après Ève. Entre Daniel, flanqué d'allégories, et le *Paradis terrestre* se trouve le *Sacrifice d'Abraham* (avec une Sara plus petite, gênée par Adam). Entre le même Daniel et l'*Arche* se trouve un Jacob étriqué, en orant comme divers autres personnages du mausolée ⁽⁵⁾. Vu la rareté des représentations de Thècle, l'hypothèse d'un modèle commun aux deux mausolées n'est pas à rejeter.

Le mausolée 25 ⁽⁶⁾, inachevé, a, sur la paroi ouest, deux personnages assis qui pourraient être Paul et Thècle et, sur la paroi nord, le *Sacrifice d'Abraham* avec un autel à cornes identique à celui du mausolée « de la Paix » ⁽⁷⁾. L'analyse précédente de la composition de ce dernier tend à faire admettre l'existence d'une source commune aux mausolées 80 et 25, quelque autre

(1) H. STERN, *o. c.*, p. 105, l. 4.

(2) *O. c.*, p. 67 et suiv.

(3) *Daniel* VI, 25 : Τότε Δαρείος ὁ βασιλεὺς ἔγραφεν πᾶσι τοῖς λαοῖς φυλαῖς γλώσσαις τοῖς οἰκοῦσιν ἐν πάσῃ τῇ γῇ Εἰρήνη ὑμῖν πληθυνθεῖν (Vulgate : Pax vobis multiplicetur).

(4) Elle ressemble fort (cf. A. FAKHRY, *o. c.*, p. 75 et pl. I) à la *Moneta* des folles de la Tétrarchie, dont il sera encore question plus loin.

(5) Voici la suite des personnages, dans le sens des aiguilles d'une montre : Daniel, la Justice, la Prière, Jacob, Noé, Marie, Paul, Thècle, Ève, Adam, Sara, Isaac, Abraham, la Paix, Daniel.

(6) A. FAKHRY, *o. c.*, p. 79 et suiv.

(7) Entre ces deux scènes et à l'angle des deux parois, se trouvait peut-être une autre scène, dont il ne reste qu'une mention de nom propre que G. SCHWEINFURTH (*A. Petermann's Mittheilungen* XXI, 1875, p. 387) lisait encore ABICWP, qui n'est connu que comme le nom d'un obscur personnage des *Paralipomènes*. En fait, ce nom fut porté par des chrétiens de l'oasis et se trouve gravé sur les murs du temple romain de Nadurah (H. BRUGSCH, *Reise nach der Gross-Oase El Khargeh*, 1878, p. 55 et pl. V); c'est donc le nom d'un visiteur.

mausolée où étaient déjà réunis le *Sacrifice d'Abraham* et l'entretien de Paul avec Thècle. Quelles que soient les causes de cette réunion iconographique, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que la première esquisse de Thècle dans le mausolée « de l'Exode » est à côté du *Sacrifice d'Abraham*, et que ce rapprochement peut s'expliquer par la similitude existant entre les aventures de Thècle et d'Isaac, tous deux sauvés du bûcher.

Aux motifs typologiques du choix de Thècle comme image de salut (ressemblance avec les trois Hébreux et avec Daniel) s'ajoute peut-être le fait, dans un mausolée, que selon les « *Acta Pauli et Theclae* » c'est la prière de Thècle qui a sauvé l'âme de la défunte Falconilla ⁽¹⁾. On a vu que la mise en place de son image dans le mausolée « de l'Exode » a pu être dictée par une symétrie avec le *Martyre d'Isaïe* ou par la proximité avec le *Sacrifice d'Abraham*. Dans ce dernier cas, il faut admettre deux impulsions successives et convergentes : le *Sacrifice d'Abraham* a suggéré l'idée d'ajouter Thècle ⁽²⁾; le thème général du salut a fait choisir l'image du bûcher ⁽³⁾.

Les deux représentations du *Paradis terrestre* dans les mausolées « de l'Exode » et « de la Paix » ont des sources absolument différentes et M. H. Stern ⁽⁴⁾ a très bien rendu compte de celle du mausolée « de l'Exode », en y voyant une image de la Chute et en renvoyant à la *Genèse de Vienne*. Dans le mausolée « de la Paix », c'est évidemment le Paradis terrestre d'avant la chute, annonce du Paradis céleste. Aussi peut-on admettre que le peintre « de la Paix » s'est contenté de deux images de salut (Noé et Daniel), plus ou moins typiques et peut-être empruntées directement à un autre mausolée plus abondant pour le cycle de Daniel, tandis que le peintre « de l'Exode » a fait un effort certain pour augmenter les images de salut ⁽⁵⁾.

Si maintenant nous considérons des modèles successifs du peintre « de l'Exode », dont le style est certes inférieur à celui « de la Paix » (mais ce dernier copie un modèle antérieur dont la source est une illustration avec allégories de la version de Théodotion), que notons-nous? Au cours des sept étapes qui s'échelonnent depuis les quatre représentations primitives de salut jusqu'à l'image de Thècle, on a utilisé un « cahier de modèles paléochrétiens » (proches de ceux des catacombes romaines) pour les scènes de salut, pour Daniel, Job et très vraisemblablement Isaïe, et un manuscrit illustré du Pentateuque (au moins *Genèse* et *Exode*) pour le Paradis terrestre, Abel (?), Eliézer et Rébecca, Jethro, la mention ΕΡΥΘΡΑ; ce manuscrit a pu également inspirer l'addition d'une portion de ciel bleu au-dessus du bûcher de Thècle ⁽⁶⁾.

Mais pourquoi le peintre, démuné de modèles précis, a-t-il tenu à présenter le passage de la mer Rouge et la chute de Jérusalem? M. H. Stern ⁽⁷⁾, frappé naturellement par l'abondance des représentations tirées de l'Ancien Testament écrit : « L'élément juif converti a dû être nombreux dans la communauté chrétienne de l'Oasis. Le sens du cycle est cependant resté

⁽¹⁾ A. REY, *Étude sur les « Acta Pauli et Theclae » et la légende de Thècle*, 1890, p. 26. Selon A. GRABAR (*Martyrium* II, p. 23) on pourrait aussi songer aux sermons de Paul à Iconium sur la résurrection.

⁽²⁾ Représentée ailleurs en conversation paisible avec Paul; cf. aussi *The Metropolitan Museum of Art. The Egyptian Expedition 1927-1928* (suppl. au bulletin de déc. 1928), p. 31.

⁽³⁾ Cette image est unique (cf. H. STERN, *o. c.*, p. 100).

⁽⁴⁾ *O. c.*, p. 107 et suiv.

⁽⁵⁾ On peut noter ici que pour quiconque entrait jadis dans le mausolée « de l'Exode », c'était l'arche de Noé et l'illustration du passage miraculeux de la mer Rouge qui frappaient d'abord le regard, tandis que Jonas n'était visible qu'en dernier lieu. Tout se passe comme si le « cycle du salut » a été imaginé à partir de trois modèles « statiques »; puis le peintre, pour le second exemple de sauvetage des eaux, a préféré Jonas à cause de l'abondance des modèles possibles, et s'est enhardi ensuite à faire une autre série de scènes dynamiques autour du thème de l'Exode.

⁽⁶⁾ Cf. H. STERN, *o. c.*, p. 102. Pour ce segment de ciel bleu, on peut renvoyer aussi à une mosaïque de saint Marc à Venise (au fond du péristyle est, au-dessus du Christ en prière sur un rocher).

⁽⁷⁾ *O. c.*, p. 116.

essentiellement et profondément chrétien ». Pour lui donc, une pensée chrétienne a été influencée par des Juifs convertis de fraîche date. Ne pourrait-on renverser cette proposition en disant qu'une pensée plus ou moins judaïsante a été teintée de christianisme?

* * *

C'est ici que se pose d'une manière plus aiguë le problème des modèles. D'une manière générale, on admet l'existence de cahiers de modèles, en papyrus, entre les mains des peintres. Mais il est d'autres modèles, peut-être moins fragiles et sans doute plus faciles à avoir; je songe aux verres décorés qui ont connu une vogue extraordinaire dès le début du Bas-Empire (si ce n'est même avant). Dom Leclercq ⁽¹⁾ a établi deux listes, d'une consultation commode, dont l'une concerne les motifs ornant les fonds de coupes et l'autre, plus générale, des motifs retenus par les verriers.

Dans cette seconde liste, il y a dix-sept motifs tirés de l'Ancien Testament ⁽²⁾ et huit tirés du Nouveau. Or si nous confrontons les motifs visibles sur les quatre plus importantes des coupes connues, pour lesquelles nous utilisons les sigles U, S, P et H ⁽³⁾, on obtient, compte tenu du fait que S est incomplet et que le motif central de U est perdu, le tableau suivant :

		S	P	H
Adam et Ève.		S	P	H
Sacrifice d'Abraham ⁽⁴⁾		S	P	
Moïse et le serpent d'airain ⁽⁵⁾				H
Moïse frappant le rocher ⁽⁶⁾	U	S	P	
Daniel dans la fosse aux lions.	U	S	P	H
Les trois Hébreux.	U	S	P	
Jonas.	U	S	P	
Suzanne.	U	S	P	H
Guérison du paralytique.	U			
Guérison de l'aveugle-né.	U			
Résurrection de Lazare.			P	

Il paraît alors vraisemblable que le peintre du mausolée « de l'Exode » a représenté Moïse allant frapper le rocher plutôt que montant au Sinaï ⁽⁷⁾. Quant à Noé, Job et au martyre d'Isaïe, bien que ne figurant sur aucune des quatre coupes précédentes, ils sont également connus des verriers ⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ *Dict. d'arch.*, art. *Fonds de coupes*, col. 1819 et suiv.; *Manuel d'archéologie chrétienne* II, p. 487.

⁽²⁾ Ce chiffre paraît être un maximum; la « Vision d'Ezéchiel », notamment, est très douteuse.

⁽³⁾ Cf. *Dict. d'arch.*, art. *Coupe*, col. 3004 et suiv. : coupe de Cologne (Sainte-Ursule) = U; coupe de Podgoritz = P; coupe d'Homblières = H, et *id.*, art. *Cologne*, col. 2162 et suiv. (= H. LECLERCQ, *Manuel d'arch. chr.* II, p. 491) : coupe de Cologne (Saint-Séverin) = S.

⁽⁴⁾ Il se peut qu'il ait constitué le motif central de U.

⁽⁵⁾ Préférable à l'interprétation par « Daniel et le dragon ».

⁽⁶⁾ Le nom de « Petrus », ajouté en cursive, n'est qu'une interprétation abusive.

⁽⁷⁾ Cf. *Exode* XIV-XV : passage de la mer Rouge et cantique; XVII, 5-6 : « τὴν ῥαβδόν, ἐν ᾗ ἐπάταξας τὸν ποταμόν. λάβει ἐν τῇ ῥαβδί σου καὶ πορεύσῃ κ. τ. λ. »; XVIII : Jethro; XIX et suiv. : le Sinaï.

⁽⁸⁾ Cf. H. STERN, *o. c.*, p. 111.

Ainsi donc le problème se déplace et se divise : il devient celui de l'origine et des sources iconographiques de ces coupes. La coupe de Pogdoritz (P) porte des inscriptions latines, notamment : *de ventre queti*, *de egne cami(ni)*, *de laco leonis*, qui offrent un certain parallélisme avec celles du mausolée « de l'Exode » et pourraient être transcrites du grec ⁽¹⁾; mais les trois termes d'origine grecque étaient bien entrés dans la langue latine du Bas-Empire et rien ne s'oppose à ce que, même en Égypte (productrice de verre), on ait eu, venant d'Europe occidentale, des coupes à usage liturgique.

Les représentations figurées de ces quatre coupes se retrouvent toutes sur des fresques et sarcophages chrétiens, et, dans ces conditions, quels que soient les motifs qui ont pu créer chez les verriers cette préférence pour les scènes de l'Ancien Testament, le problème de la judaïsation d'El-Bagawat ne se pose plus. C'est dans des milieux ecclésiastiques, qui possédaient des manuscrits et des objets culturels ornés et qui interprétaient les textes bibliques ⁽²⁾, qu'il faut chercher l'inspiration de nos fresques.

Les scènes de la vie de Thècle viennent de ces mêmes milieux, mais posent un dernier problème iconographique. Dans le mausolée « de la Paix », Marie, avec un oiseau qui doit représenter le Saint-Esprit ⁽³⁾, est la mère de Jésus, mais, primitivement, elle pourrait avoir été Marie, sœur de Moïse et d'Aron, qui chanta le Cantique de la mer Rouge; en effet, selon saint Jérôme, dans l'autre monde, un chœur de vierges menées par Thècle, Marie mère de Jésus et Miriam sœur de Moïse et Aron ⁽⁴⁾, va à la rencontre des élus et, selon Sulpice Sévère ⁽⁵⁾, saint Martin de Tours tenait les propos suivants : « *Dicam... vobis sed vos quaeso nulli dicatis : Agnes, Thecla et Maria mecum fuerunt* » et son biographe d'ajouter « *Petrum etiam et Paulum apostolos videri a se saepius non negavit* » ⁽⁶⁾.

Dans le mausolée « de la Paix », Thècle est assise comme Paul et c'est le seul exemple ⁽⁷⁾. Or, des fonds de coupe ⁽⁸⁾ montrent Pierre et Paul ensemble, assis, dans une attitude qui peut rappeler celle de Thècle et Paul à El-Bagawat, cependant que des verres montrent ensemble Pierre, Paul et Marie ⁽⁹⁾. Dans ces conditions, il se pourrait que l'ensemble « Thècle, Paul et Marie » se soit inspiré, lui aussi, de représentations sur verre. Plus qu'une dévotion particulière pour Thècle à El-Bagawat, c'est le hasard d'une lecture pieuse, renforcée par la présence de modèles iconographiques utilisables, qui nous a valu ces images, uniques en leur genre, de Thècle.

⁽¹⁾ La Vulgate a « *de ventre piscis* » (Jonas II, 2) « *in medio camino ignis* » (Daniel III, 23) et « *in medio flammæ* » (Daniel III, 24) « *in lacum leonum* » (Daniel VI, 16), alors que les Septante ont respectivement « *ἐν τῆς κοιλίας τοῦ ἰχθύος* », « *ἐν μέσῳ τῆς καμίνου* » (III, 23, Theod.) et « *ἐν μέσῳ τῆς φλογός* » (III, 24, Theod.), « *ἐν τῷ λάκκῳ τῶν λέόντων* » (VI, 17).

⁽²⁾ Cf. la suite de scènes relatives à l'Exode et aussi, dans le mausolée « de la Paix », l'adjonction de Jacob (ainsi que de Sara) aux images habituelles des patriarches.

⁽³⁾ Sur Marie en orante, avec une colombe de chaque côté, cf. R. GARRUCCI, *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri cristiani di Roma*, 1864, pl. IX, fig. 10.

⁽⁴⁾ Sur l'origine possible de ce groupement, cf. A. REY, *o. c.*, p. 96, n. 1.

⁽⁵⁾ *Dial.* 2, ch. 14.

⁽⁶⁾ Ces personnages sont d'ailleurs fréquents sur les verres à fond d'or.

⁽⁷⁾ *Enciclopedia Cattolica*, art. *Tecla*, col. 1860-1 [paru en 1953]; *Dict. d'arch.* (CHABROL et LECLERCQ), XV, col. 2234 [paru en 1951]. Dans le mausolée « de l'Exode », Suzanne est aussi assise, exceptionnellement; mais là c'est peut-être l'influence de Daniel qui, normalement, juge assis.

⁽⁸⁾ *Dict. d'arch. chrét.* (CHABROL et LECLERCQ), art. *Pierre (saint)*, col. 943 et fig. 10 225. R. GARRUCCI, *o. c.*, pl. XIV et XV.

⁽⁹⁾ *Ibid.*, art. *Fonds de coupes*, col. 1838. W. NEUSS, *Die Anfänge des Christentums im Rheinlande*, 2^e éd., 1933, p. 36-37, à propos de la coupe de Cologne (Sainte-Ursule = U), veut voir Thècle dans l'orante identifiée jusqu'ici avec Suzanne; comme le motif représenté est exceptionnel, il convient de ne pas en tirer argument. Le même auteur (*o. c.*, p. 40) date la coupe de Saint-Séverin (= S) de la fin du IV^e siècle p. C.

En fait, malgré la citation faite plus haut de Basile de Séleucie, la question de la date continue à se poser. Normalement, on devrait essayer de la déterminer par rapport à l'ensemble de la nécropole et, plus généralement, à l'histoire de l'oasis de Khargeh au Bas-Empire. Les graffiti donneraient un *terminus ante quem* s'ils étaient mieux relevés et publiés; même quand ils ont été photographiés ou recopiés par quelque voyageur, nous ignorons presque toujours s'ils sont peints ou gravés (la présomption d'antériorité étant pour les premiers, peut-être contemporains de la construction du mausolée). Certes les graffiti grecs, d'un grec assez hésitant, semblent peu nombreux par rapport au copte, et soulignent l'ancienneté probable des brèves inscriptions d'un grec correct, qui accompagnent les peintures des mausolées « de l'Exode » et « de la Paix » ⁽¹⁾. Il n'en reste pas moins que certains détails méritent d'être relevés :

1. Au mausolée 200, un graffiti peint mentionne un personnage de la région de Bostra et sa quatrième et dernière ligne (très courte) est encadrée par deux représentations de palme et de cédrat. A cette présomption assez nette de judaïsme ⁽²⁾ s'ajoute le fait que ce mausolée semble être le seul, avec le mausolée 25 inachevé (mentionné plus haut) ⁽³⁾, à avoir aussi le chrisme constantinien $\chi\rho$, alors que les autres ont le signe copte, plus ou moins dérivé de l'*ankh* (ρ).

2. Dans le mausolée « de la Paix » (80), l'allégorie de l'Eiréné est vêtue à l'égyptienne et tient l'*ankh*, à rapprocher de celles du temple de Jérusalem dans la chapelle de l'Exode (30). L'*ankh* a pu avoir une certaine popularité chez les Chrétiens ⁽⁴⁾ au lendemain de la prise du Sérapéum, en 391 ap. J.-C., mais rien ne dit qu'elle ait duré.

3. Le nombre des mausolées peints à l'intérieur est extrêmement faible et l'un d'eux est même inachevé (mausolée 25). Aussi doit-on se demander si cette mode n'a pas été passagère, favorisée par quelque événement fortuit, tel l'exil de quelque personnage important appartenant peut-être au monde religieux. L'utilisation comme modèle de verres à fond d'or s'expliquerait d'autant mieux ⁽⁵⁾, alors que l'existence de « cahiers de modèle » supposerait une plus grande activité picturale dans la nécropole. On notera ici que M. F. Fremersdorf ⁽⁶⁾ a publié un verre doré, trouvé à Cologne, donnant des scènes traditionnelles (trois images de Jonas, Daniel dans la fosse, Noé et Moïse frappant le rocher) et daté de 326 ap. J.-C., tandis qu'un verre à fond d'or, publié par R. Garrucci ⁽⁷⁾, montre les trois déesses monétaires telles qu'elles

⁽¹⁾ L'étude systématique des formes architecturales, faite par A. FAKHRY (*o. c.*, p. 19 et suiv.) ne donne pas de repères historiques (non plus que la position géographique de la porte de chaque monument qui a pu être conditionnée par la prédominance probable du vent d'Ouest).

⁽²⁾ Chose curieuse, cet exemple a échappé aux relevés d'E. GOODENOUGH (*Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*) bien que C. M. KAUFMANN (*Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste*, 1902, p. 22) l'ait publié avec un troisième cédrat (douteux d'après la photo de A. FAKHRY, pl. XLIV) et deux chrismes constantiniens qui n'existent pas à cet endroit. Dans le mausolée « de la Paix », signalons, pour mémoire, des graffiti gravés représentant des pentacles et des étoiles à six pointes (bouclier de David?).

⁽³⁾ Cf. A. FAKHRY, *o. c.*, p. 37 et C. M. KAUFMANN, *o. c.*, p. 16.

⁽⁴⁾ Cf. J. SCHWARTZ, *Sur la date de l'Histoire d'Auguste*, in *Bull. de la Fac. des Lettres de Strasbourg*, nov. 1961, p. 172 et suiv.

⁽⁵⁾ Il n'y a pas lieu d'insister sur l'absence de trouvailles de pareils verres à El-Bagawat, où aucune fouille sérieuse n'a jamais été faite.

⁽⁶⁾ *Römische Gläser aus Köln*, 1939, fig. 48. Cf. aussi entre autres, W. NEUSS, *o. c.*, p. 38 et suiv. et 83 et Abb. 8; C. R. MOREY, *The gold-glass collection of the Vatican Library with additional Catalogues of other gold-glass collections*, ed. by G. Ferrari (= *Catalogo del Museo Sacro*, vol. IV), 1959, n° 421 et F. FREMERSDORF, *Römische Buntglas in Köln* (= *Die Denkmäler des römischen Köln*, t. III), 1958, p. 53 et Tafel 118.

⁽⁷⁾ *O. c.*, pl. XXXIII, fig. 4 = C. R. MOREY, *o. c.*, n° 17. Dans ce dernier catalogue, les n°s 347 et 349 correspondent à U et S.

sont au revers de monnaies de la Tétrarchie et telle qu'est *Dikaiosyné* dans le mausolée « de la Paix ». Le règne de Constantin est évidemment un *terminus post quem* pour nos fresques et le mausolée « de la Paix » a quelques chances d'être antérieur aux deux autres qui représentent aussi Thècle.

4. Outre une inscription indatable mentionnant, en minuscule byzantine, un certain Théodoros, fils de Phocas, le mausolée 71 se caractérise par une polémique murale (mur ouest), en plusieurs temps ⁽¹⁾, qui utilise des éléments du *Pater* (*Matthieu* vi, 10 et 13; *Luc* xi, 2 et 4) mêlé à des déclarations teintées de Sabellianisme (ΕΙC ΘC ΛΟΓC) ⁽²⁾.

5. Brugsch et de Bock ne s'accordent pas sur un grafitto fort bref, ignoré de Fakhry ⁽³⁾. Selon le premier, la mention d'un Théodoros serait suivie d'un texte copte de cinq lignes se terminant par Ⲫⲁⲗⲁⲟⲩⲥ; pour le second, le mois et le quantième est sous les trois autres signes (chrisme constantinien suivi de Ϥⲁ). Selon toute vraisemblance, il s'agit d'une année de l'ère des Martyrs et, ne serait-ce qu'à cause du chrisme, il faut lire Ϥⲁ, ce qui nous mène en 413 ap. J.-C.

Des considérations qui précèdent se dégage une impression plutôt favorable à une date relativement haute pour les peintures qui nous intéressent et, de toutes façons, antérieure aux années 450, marquées par le récit de Basile de Séleucie sur Thècle.

L'histoire de l'oasis d'El-Khargeh n'a pas été écrite mais l'on sait que sous Dioclétien des chrétiens y furent exilés, peut-être même dans ce milieu d'embaumeurs (taricheutes) dont on a retrouvé quelques éléments d'archives remontant jusqu'à Gordien ⁽⁴⁾. Déjà au milieu du III^e siècle ap. J.-C. les doctrines de Sabellius, qualifié de Libyen, étaient répandues dans la Pentapole (de Cyrénaïque) et donnaient des inquiétudes à saint Denys d'Alexandrie ⁽⁵⁾; cependant, on n'a aucune trace de leur présence dans la Grande Oasis, sauf peut-être le mausolée 71, déjà mentionné, qui est visiblement un contemporain exact du mausolée « de la Paix » ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ Cf. A. FAKHRY, *o. c.*, pl. XXXVI, b, où l'on voit qu'un damier a été gribouillé avant les déclarations de foi. La copie de W. DE BOCK (*Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne*, 1901, p. 14, fig. 20 c) est très médiocre ainsi que la transcription de G. LEFEBVRE, *Inscriptions grecques-chrétiennes d'Égypte*, n° 357.

⁽²⁾ Je remercie mon collègue M. l'abbé S. Giet, de la Faculté de Théologie catholique de Strasbourg, qui a bien voulu m'aider à projeter quelques lueurs sur ces graffiti d'une lecture et d'une interprétation également difficiles. C. M. KAUFMANN, *o. c.*, p. 24, dit, à tort, que l'inscription est copte.

⁽³⁾ H. BRUGSCH, *Reise nach der Gross-Oase El Khargeh*, 1878, pl. XX, 1; DE BOCK, *o. c.*, p. 14, fig. 25. Il est impossible de savoir dans quel mausolée se trouvait cette indication chronologique.

⁽⁴⁾ P. Grenfell II, n°s 68 à 78 (cf. A. E. SAYCE, dans *REG*, 1894, p. 300 et suiv.). Il n'est pas question d'exposer ici la controverse relative au P. Grenfell II, 73; il suffira de noter, avec C. M. KAUFMANN (*o. c.*, p. 13), qu'il y avait des momies dans, au moins, certains des mausolées d'El-Bagawat et qu'il s'agissait, sans conteste, de chrétiens (cf. ATHANASE, *Vita S. Antonii* 90, dans MIGNE, *PG* XXVI, col. 968 et suiv.); l'absence de toute inscription funéraire s'explique par l'existence d'étiquettes de momies, perdues pour nous (C. M. KAUFMANN, *o. c.*, p. 20).

⁽⁵⁾ *Dictionnaire de théologie catholique* (E. AMANN), art. *Monarchianisme*, col. 2201 (cf. peut-être aussi col. 2204, sur Bérulle de Bostra, vers 244 p. C., et ses idées sur la Trinité).

⁽⁶⁾ Cf. les tableaux, dans A. FAKHRY, *o. c.*, p. 31 et suiv. Sur le mur est, des inscriptions coptes peintes commencent par une invocation du Père, du Fils, du Saint Esprit, des apôtres Pierre et Paul et d'autres saints dont les noms m'échappent (DE BOCK, *o. c.*, p. 14, fig. 20 a); d'autres inscriptions coptes sur le pendentif nord-est s'opposent peut-être aussi aux tendances exprimées sur le mur est. Signalons aussi qu'au mausolée 107, non décoré, est gravé *Romains* VIII, 31 (*si o Theos uper hman, tis ka' hman*); cette phrase qui, en Afrique du Nord, est une manifestation de donatisme (cf. R. THOUVENOT in *Atti del Terzo Congresso internazionale di epigrafia greca e latina*, 1959, p. 384-385) a inspiré l'en-tête de l'inscription d'Ikhmindî (près de Hiéra Sykaminos) publiée par S. DONADONI (*Parola del Passato* 14, 1959, p. 458 et suiv.) et pourrait être signe de monophysisme (cf. *Chronique d'Égypte*, 1961, p. 433).

Pour finir, il convient de faire une suggestion sur les conditions dans lesquelles vint à El-Bagawat le verre à fond d'or dont j'ai supposé l'existence comme modèle de certaines images du mausolée « de l'Exode ». En effet, on admet que les verres à fond d'or étaient des patènes et que leur usage se maintient pendant tout le IV^e siècle ⁽¹⁾; ces patènes correspondaient évidemment à des calices de la même matière ⁽²⁾. Or il est certain que l'on a utilisé en Égypte des objets de culte en verre et l'histoire du calice brisé (avec Ischyra) dont parle Athanase ⁽³⁾ en est la preuve, à défaut de trouvailles dans le sol égyptien.

L'histoire des ateliers de verrerie du IV^e siècle ap. J.-C. n'a pas encore été faite et, si l'immense majorité des verres à fond d'or a été trouvée dans les catacombes de Rome, il se pourrait qu'une partie ait été fabriquée en Rhénanie; c'est l'avis de F. Fremersdorf ⁽⁴⁾ pour la coupe datée de 326 ap. J.-C. et, plus largement, celui de W. Neuss ⁽⁵⁾. Cependant ce dernier mentionne la trouvaille en Rhénanie de verres représentant des saints particulièrement vénérés à Rome ⁽⁶⁾, tandis que C. R. Morey ⁽⁷⁾, à propos des n°s 51 et 73 de son catalogue, trouvés à Rome, signale des ressemblances frappantes avec des verres trouvés dans des tombes chrétiennes de Rhénanie.

Quels que soient les liens artistiques et commerciaux entre la région rhénane et Rome à cette époque ⁽⁸⁾, il convient de faire état de liens entre cette même région rhénane et l'Égypte (et même la Grande Oasis). Sans parler d'une ampoule de saint Ménas qui aurait été trouvée à Trèves ⁽⁹⁾, cette ville accueillit Athanase, banni en 336-337 ⁽¹⁰⁾, lequel était en correspondance, en 347, avec Paulinus de Trèves et dont des fidèles furent exilés en 357, dans la Grande Oasis ⁽¹¹⁾. Ces remarques, si elles n'apportent aucune précision nouvelle pour le *terminus post quem* des peintures d'El-Bagawat donnent au moins une idée des circonstances qui ont favorisé cette iconographie et tendent à augmenter l'importance des ateliers de verrerie de la région de Cologne. Il est d'ailleurs probable, que certains motifs traités par ces ateliers ont inspiré des vitraux de la moitié nord de la France au XII^e siècle, mais ceci est une autre histoire.

Jacques SCHWARTZ.

⁽¹⁾ *Dict. arch. chr.*, art. *Calice*, col. 1599 et art. *Patène*, col. 2398.

⁽²⁾ *Ibid.*, art. *Calice*, col. 1598.

⁽³⁾ *Apologia contra Arianos* 63-64, dans MIGNE, *PG* 25, col. 364. Les événements en question se situent en 331 p. C. (*Dict. Hist. et Géogr. ecclés.*, IV, art. *Athanase*, col. 1320); cf. M. I. BELL, *Jews and Christians in Egypt*, p. 46.

⁽⁴⁾ *Römisches Buntglas*, p. 53.

⁽⁵⁾ *O. c.*, p. 41. O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, p. 613, admet une origine partiellement égyptienne pour les verres à fond d'or des catacombes romaines, mais sans preuves.

⁽⁶⁾ *O. c.*, p. 40-41.

⁽⁷⁾ *O. c.*, ad n°s 51 et 73.

⁽⁸⁾ On notera que le n° 51 de C. R. Morey appartient au groupe « DIGNITAS AMICORUM » qui semble spécifiquement romain.

⁽⁹⁾ W. NEUSS, *o. c.*, p. 34.

⁽¹⁰⁾ W. NEUSS, *o. c.*, p. 21; *Dict. Hist. et Géogr. ecclés.*, art. *Athanase*, col. 1324.

⁽¹¹⁾ Cf. G. BARDY, dans FLICHE et MARTIN, *Histoire de l'Église* III, p. 149. Dans le mausolée « de l'Exode », les deux images de la chute de Jérusalem (et, à sa manière, la sortie d'Égypte) évoquent un exil. Seule la présence de l'*ankh* sur le Temple n'est peut-être pas favorable à cette date de 357 p. C., mais il ne faut pas oublier qu'il y a eu une seconde période de peinture, probablement assez tardive, et que l'on a pu alors se permettre quelques retouches à ce qui existait déjà (cf. la répétition de certaines mentions).

LES PORTES DE SAINTE-SABINE

PARTICULARITÉS DE L'ICONOGRAPHIE DE L'ASCENSION *

par

SAHOKO TSUJI

Un des bas-reliefs décorant les panneaux en bois des portes de Sainte-Sabine à Rome représente, à la fin du cycle de la Passion et de la Résurrection, une iconographie très originale de l'Ascension (fig. 1). Il serait utile de préciser les sources iconographiques et littéraires de ce type particulier de l'Ascension pour éclairer le procédé de la création d'images adopté à cette époque.

Le fond du relief est décoré de plusieurs lignes ondulantes. Malgré cette unité de fond, on y aperçoit deux parties superposées : une saillie transversale, qui indique le sommet d'une montagne, les sépare. La partie supérieure est occupée par le Christ et trois anges, le Christ, vu de profil, barbu, sans nimbe, vêtu d'une tunique et d'un pallium, se penche vers la droite, comme s'il commençait à s'élever : ses talons ne touchent plus le sol. Il regarde en haut, vers la droite et cette direction est accentuée également par son bras droit tendu vers un ange. Parmi les trois anges, émergeant de la nuée, deux se trouvent en haut, au-dessus du Christ, et ils l'attirent : l'un, celui de droite, saisit par les mains celle que lui tend le Christ, celui de gauche soutient sa tête. Leurs ailes sont dressées. Le troisième ange, à droite du Christ, a par contre des ailes pliées et tombantes; il ne vole pas. Il regarde vers le Christ tendant sa main droite ouverte, de l'autre, il semble retenir le pallium.

Dans la partie inférieure, également sur le fond des lignes ondulantes désignant la nuée, on voit quatre apôtres faisant des gestes variés. Ils sont disposés deux par deux, suivant deux lignes obliques. Les premiers sont assis sur le sol plus ou moins saillant : celui de gauche, de face, mais il tourne brusquement la tête en arrière pour regarder l'événement qui se passe au-dessus de lui, et baisse son bras gauche comme pour équilibrer cette pose anormale; celui de droite est assis, les jambes croisées, appuyant sa tête sur son bras droit replié, tandis que sa main gauche repose sur le genou; il tourne le dos à la scène supérieure. En bas, au premier plan, un seul apôtre

* Cette étude fait partie de la thèse de doctorat du troisième cycle, que j'ai préparée sous la direction de M. le professeur A. GRABAR, présentée à l'École des Hautes Études et soutenue en Sorbonne, en novembre 1961. Le titre en est : *Étude iconographique des reliefs des portes de Sainte-Sabine à Rome.*



FIG. 1. — Portes de Sainte-Sabine. Ascension.



FIG. 2. — Arles. Musée. Détail du sarcophage de Servanne.



FIG. 3. — Munich. Musée national. Ivoire (détail). Ascension.



FIG. 4. — Ravenne. Musée archéologique. Cassette en marbre.



FIG. 5. — Portes de Sainte-Sabine. Ascension d'Élie (détail).

est debout parmi les quatre. Face au spectateur, il tourne la tête au-dessus de l'épaule droite pour regarder le spectacle. Ses bras sont écartés, les paumes des mains ouvertes. Le dernier apôtre est assis dans une position qui semble instable, glissant presque sur le rocher; il étend largement ses deux bras et regarde également le spectacle inattendu en haussant la tête ⁽¹⁾.

I. THÈME DU SECOURS PAR LES ANGES

Il est possible de reconnaître parmi les monuments paléochrétiens représentant l'Ascension du Christ, deux types iconographiques différents ⁽²⁾ : l'un est communément nommé *oriental*, ou *syro-palestinien*, représenté par la miniature de Rabula, les ampoules palestiniennes, les fresques des chapelles de Baouït, etc.; l'autre dit *latin*, *hellénistique*, ou encore *occidental*, se voit sur quelques fragments de sarcophages (fig. 2), l'ivoire de Munich (fig. 3) et sur la cassette en marbre du Musée archiépiscopal de Ravenne (fig. 4) ⁽³⁾. Le premier type revêt l'aspect solennel et monumental de l'Ascension, avec deux ou quatre anges portant le médaillon (auréole) dans lequel le Christ est, soit debout, soit trônant, au-dessus des douze apôtres et de la Vierge. Le second, au contraire, insiste sur l'aspect réaliste de la montée du Christ au ciel, tirée par la Main divine sortant d'un nuage.

⁽¹⁾ Cette scène a été interprétée comme « la Prière du Christ dans le jardin de Gethsémani » par les auteurs suivants : MAMACHI, T. M. (*Annalium Ordinis Praedicatorum*, vol. I, Rome 1756); SCHULTZE, V. (*Archaeologie der altchristlichen Kunst*, München 1895, p. 253); AINALOV, D. V. (*The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, trad. anglaise par E. et S. SOBOLEVITCH, Rutgers 1960, p. 175-176); DALTON, O. M. (*Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 146); DIEHL, Ch. (*Manuel d'art byzantin*, Paris 1926, p. 282); TOESCA, P. (*Storia dell'arte italiana*, Torino 1927, I, p. 267); WILPERT, G. (*I sarcofagi cristiani antichi*, texte p. 314); etc. Le même sujet apparaît sur la lipsanothèque de Brescia, le sarcophage de Servanne, la miniature de Rossano (fol. 4 v^o) et celle de l'Évangélaire de saint Augustin (fol. 125). Cette interprétation n'est pas plausible, car le geste d'étonnement des trois apôtres de notre relief ne convient pas aux apôtres endormis de la scène de Gethsémani. La Main divine ou les anges y apparaissent pour encourager le Christ, mais ils ne l'attirent pas comme on le voit sur ce panneau. KONDAKOFF, N. (*Les sculptures des portes de Sainte-Sabine à Rome*, in *Revue archéologique*, 1899, p. 366) y voit une scène de la Résurrection plutôt que celle de l'Ascension. Il considère les quatre personnages de la partie inférieure comme les soldats-gardiens du tombeau, non pas comme les apôtres. De même, les deux apôtres de l'ivoire de Munich sont, selon lui, des soldats. Pourtant leurs costumes sont nettement différents de celui des deux soldats auprès du tombeau du même ivoire. L'absence de l'image du tombeau sur notre relief n'est pas favorable à cette identification. D'autre part, les auteurs suivants sont d'accord pour y reconnaître l'Ascension : GARRUCCI, R. (*Storia dell'arte cristiana*, Prato 1880, p. 178); BERTHIER, J.-J. (*L'Église de Sainte-Sabine à Rome*, Rome 1910, p. 205); WIEGAND, E. (*Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der heiligen Sabina*, Trier 1900, p. 65); DELBRÜCK, R. (in *The Art Bulletin*, 1952, p. 140); WESSEL, K. (*Der Sieg über den Tod. Die Passion Christi in der frühchristlichen Kunst des Abendlandes*, Berlin 1956, p. 42); etc. Voir la bibliographie dans la note suivante.

⁽²⁾ Études générales sur l'iconographie de l'Ascension : DEWALD, E., *Iconography of the Ascension* (in *American Journal of Archaeology* 19, 1915, p. 279-319); ŽEBELEV, S., *Les types iconographiques de l'Ascension et leurs origines* (in *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Prague 1926, p. 1-18); SCHRADER, H., *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi* (in *Vorträge der Bibliothek Warburg* VIII, 1929-1930, p. 134-136, surtout); GUTBERLET, H., *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst vom Anfange bis ins hohe Mittelalter*, Strasbourg 1934, p. 83-88, surtout); MICHAELS, Th., *Christus mit der Buchrolle. Ein Beitrag zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi* (in *Festschrift Baumstark, Oriens Christianus* VII, p. 138-146); BIANCHI, L., *Insatte interpretazioni sull'iconografia dell'Ascensione* (in *Osservatore Romano* 5, septembre 1953).

⁽³⁾ Ivoire de Munich (VOLBACH, W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, n° 110); sarcophage dit de Servanne au musée d'Arles (WILPERT, *Sarcofagi cristiani* (= SC), tav. 15, p. 24, 33; Id., in *Rivista di Archeologia cristiana*, 1925, p. 35-53; sarcophage à arcature d'arbres à Bédoin, WILPERT, SC 292, 1); cassette de Ravenne (BARTOCCINI, R., *Una capsella marmorea cristiana rinvenuta a Ravenna*, in *Felix Ravenna*, 1930, II, pl. 4, p. 21-23).

Chronologiquement, en général, le type hellénistique semble précéder celui dit oriental. Notre panneau de l'Ascension n'appartient, en toute rigueur, à aucun de ces deux types. Le type oriental ne ressemble pas, dans son aspect extérieur, à l'image de notre relief, malgré l'introduction des anges dans cette iconographie. Ces anges escortent le Christ, mais c'est toujours à travers l'auréole, et ils ne touchent jamais le corps du Christ. Tandis que nous pouvons trouver une certaine filiation entre le type latin et notre iconographie. Car, dans les deux cas, il s'agit tout au moins d'une ascension corporelle et réaliste. Sauf la différence entre la Main divine et les anges, notre image s'apparente aux monuments du type latin.

Dans l'iconographie ancienne, en effet, la Main de Dieu était un élément équivalent à un ange pour montrer l'intervention divine dans un événement théophanique. Dans les scènes de l'Ancien Testament figurées sur les autres panneaux des portes de Sainte-Sabine, les représentations de ces deux formules — de l'ange et de la Main — existent l'une à côté de l'autre.

Nous allons préciser davantage le rôle de chacun des trois anges dans cette scène. Berthier a écrit que le troisième ange (à droite du Christ) touche le Christ légèrement de la main tendue (*op. cit.*, p. 206). Dölger croit également qu'il soutient le Christ par le corps (voir *infra*, p. 11, n. 12). Une opinion semblable se trouve aussi chez Stuhlfauth (*Die Engel in der altchristlichen Kunst*, Berlin-Leipzig 1897, p. 167). Mais en réalité, il nous semble qu'il joue un rôle différent de celui des deux autres, et ne participe pas directement à la montée du Christ. Les monuments du type oriental montrent souvent les deux êtres célestes, selon la description de Luc, adressant la parole aux apôtres. Il est certain, pourtant, que notre troisième ange ne regarde point vers les apôtres. Il fixe ses yeux sur le Christ. Dewald a comparé, à juste titre, son geste — tendant le bras vers le Christ — à celui d'un apôtre-témoin qui apparaît souvent dans les scènes des Miracles. Nous pensons qu'il s'agit d'un geste d'hommage envers le Christ. Ainsi, sa présence peut atténuer le caractère trop réaliste de la montée corporelle du Christ. Il atteste que c'est le Christ, un être divin, qui monte au ciel et que ce n'est pas une simple ascension d'un être humain.

Le rôle du second ange, qui tire le Christ en le saisissant de sa main tendue, correspond exactement à celui de la Main divine sortant d'un nuage du ciel, que nous voyons sur les exemples du type latin. La présence d'un second ange de l'autre côté de la tête du Christ peut équilibrer ce mouvement. Deux anges, en haut, pour attirer et accueillir le Christ, un autre, en bas, pour glorifier la montée; c'est le schéma essentiel de cette composition de la partie supérieure ⁽¹⁾.

Comment expliquer ce changement, cette invention originale de notre iconographe? Le type hellénistique va être suivi surtout par les iconographes carolingiens ou occidentaux ⁽²⁾. Beaucoup d'anges y apparaissent, mais le Christ est guidé toujours par la Main divine, et les anges ne touchent jamais le corps du Christ. D'autre part, le type oriental va être adopté unanimement dans les monuments byzantins postérieurs. Notre type particulier n'a donc aucun successeur direct dans les représentations tardives. D'où viennent les éléments que nous ne trouvons pas dans les monuments précédents du type latin, surtout les anges qui tirent le Christ?

⁽¹⁾ L'interprétation semblable se trouve chez GERKE (*Christus in der spätantiken Plastik*, Mayence 1948, p. 75) : « Christus... von einem Engel begrüßt und von zwei andern heraufgezogen ».

⁽²⁾ L'Ascension sur les ivoires occidentaux, voir GOLDSCHMIDT, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin 1914, Taf. 14, n. 27; 28; 65, 44; 127, 46; 131, 69; 138, 69; 140; etc. Le corps du Christ est représenté souvent de dos ou de profil, comme sur le relief de Sainte-Sabine.

A. SOURCES DE CE TYPE PARTICULIER DE L'ASCENSION D'APRÈS LES MONUMENTS

a. Ascensions païennes

Une série de monuments représentant un empereur porté de deux côtés par les êtres célestes éclairera, probablement, une des sources du type oriental de l'Ascension. Par exemple, un médaillon de Constantin (Cohen H., *Descriptions historiques des monnaies frappées sous l'Empire romain*, t. VII, p. 325, n. 5) montre l'empereur, assis de face, tenant un sceptre, et porté par deux figures féminines. Les pieds de l'empereur ne touchent point le sol (la légende : SECURITAS ROMAE). Sur une autre monnaie (Schrade, *op. cit.*, Taf. XIII, Abb. 26), on voit deux femmes se dirigeant vers la gauche, en soutenant une chaise sur laquelle Faustina est assise (la légende : AETERNITAS). Il doit s'agir, dans les deux cas, d'images des souverains décédés et supposés séjournant au ciel.

Le fameux ivoire du British Museum, dit de « l'Apothéose d'un empereur » ⁽¹⁾, à peu près contemporain de nos portes, représente, dans la partie supérieure, un empereur porté par deux génies ailés. Il est assis de face sur leurs bras croisés, comme Constantin sur la médaille que nous avons vue, et lève sa main droite. Les génies volent vers le haut du ciel indiqué par les signes du Zodiaque où attendent d'autres personnages divins. Parmi ces cinq habitants du ciel, alignés en une rangée, celui qui se trouve à droite tend le bras pour acclamer l'ascension de l'empereur. Ce détail rappelle la représentation semblable du troisième ange de notre panneau. Ces personnages en buste évoquent également nos anges émergeant de la nuée.

En effet, Schrade, Dewald, Stauffer et d'autres ont souvent signalé que la formule de l'Ascension du Christ est dérivée de celle de l'Apothéose des empereurs ou des rois hellénistiques ⁽²⁾. Pourtant, ce rapprochement n'est valable que pour deux types habituels, l'oriental et le latin, de l'Ascension. La formule qu'on voit sur les monnaies de Constantin où l'empereur sur un char est accueilli par une Main divine pourrait être une des sources de l'Ascension du type latin ⁽³⁾. Ces représentations païennes ne correspondent pas exactement à notre iconographie. Il y a une différence essentielle : dans ces exemples, les génies ou les personnifications féminines qui portent les empereurs ou défunts se trouvent presque toujours au même niveau que celui qui est porté. Sur notre relief, deux anges sont debout au-dessus de la tête du Christ, et c'est du haut qu'ils le tirent par la main tendue. L'art romain impérial représente plutôt l'état perpétuel du séjour d'un souverain dans le ciel (de même que l'iconographie de l'Ascension selon le type oriental) que le mouvement de la montée.

⁽¹⁾ Voir VOLBACH, *op. cit.*, n° 56; DELBRÜCK, R., *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin 1929, n. 59; cf. l'interprétation de L'ORANGE, H. P., *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, p. 60.

⁽²⁾ SCHRADER, *op. cit.*, p. 97-101; DEWALD, *op. cit.*, p. 281; STAUFFER, E., *Die Theologie des Neuen Testaments*, Stuttgart 1948, p. 117, n. 309, 404.

⁽³⁾ MAURICE, J., *Numismatique constantinienne* II, pl. XVI, 16; XVII, 26; III, pl. III, 26; pl. X, 28; cf. STERN, H., *Le Calendrier de 354*, Paris 1953, pl. XXIX, 4, p. 150-151.

b. Ascension des défunts ou des martyrs chrétiens

La comparaison avec les monuments chrétiens antérieurs et postérieurs à notre relief, qui représentent, non pas l'Ascension du Christ, mais la montée vers le Paradis des défunts ou des saints martyrs, sera utile à notre propos.

Tout d'abord, un sarcophage du musée de Saragosse (Wilpert, *SC*, tav. 29, 8) montre, au milieu de la face antérieure, la défunte, nommée Floria, entourée des deux Princes des apôtres ⁽¹⁾. Floria va être enlevée au ciel par une Main divine sortant de la bordure supérieure du sarcophage. Elle est saisie par la main droite tendue. Les deux Princes des apôtres, intercesseurs de la défunte, acclament cette montée, comme notre troisième ange. Cet exemple est unique, mais nous connaissons d'autres représentations semblables parmi les sarcophages (Wilpert, *SC*, 197, 3; 110, 3;). La Main divine y est absente mais, cette fois, les poignets de la défunte, en geste d'orante, sont saisis par les mains de saint Pierre et saint Paul. Faute de place, aucun mouvement ascensionnel n'est indiqué, et bien que les trois personnages se trouvent au même niveau, ce geste des intercesseurs saisissant les poignets est tout à fait comparable à celui de nos anges d'en haut. C'est sous l'aspect d'un portrait du défunt (ou de son âme) qu'on a voulu représenter l'intervention salutaire et l'idée du départ au Paradis.

Dans ces exemples du IV^e siècle, c'est la Main divine ou bien les deux Princes des apôtres qui aident à l'ascension des défunts.

Les anges, porteurs des personnages saints à travers les airs, apparaissent pour la première fois à notre connaissance sur une fresque du IX^e siècle au Temple dit de la « Fortune Virile » à Rome ⁽²⁾. On y retrouve trois apôtres enlevés par les anges, chacun dans une circonstance différente, lors de la mort de la Vierge. Tous les trois sont représentés de profil, tournés vers la droite, tendant leurs bras droits, exactement comme notre Christ. Pour chaque apôtre, il y a un ange qui saisit ce bras tendu par le poignet. Les anges sont représentés en buste, dans le ciel, de même que nos trois anges, au-dessus des apôtres et montrent de la main gauche la direction de ces ascensions.

Nous savons d'autre part, que les martyrs reçoivent souvent au moment de leur exécution le secours des anges qui transportent leurs âmes au Paradis. Sur la pyxide de saint Ménas conservée au British Museum (voir Grabar A., *Martyrium* II, p. 76, pl. 67), un ange apparaît au moment de la décollation du saint, les mains voilées. Mais ici, il ne touche pas le corps du martyr. Tandis que sur une cassette en bronze représentant une scène du martyre de saint Vital — enterré vivant jusqu'à mi-corps dans un puits — nous trouvons un ange descendant du ciel qui saisit le bras tendu du martyr (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I, col. 424-426, fig. 69). Sur une miniature de la Bible de Farfa (Vat. lat. 5729, fol. 95), qui représente l'Enlèvement d'Elie, on voit qu'un des deux anges émergeant de l'auréole saisit la main gauche tendue du prophète, debout sur un char. C'est justement ce geste que fait notre deuxième ange dans le coin droit supérieur. Plusieurs autres monuments romans nous offrent une formule iconographique proche de celle de l'Ascension de Sainte-Sabine. Le relief du portail de Saint-Trophime d'Arles, par exemple, montre saint Étienne agenouillé entre deux bourreaux qui le lapident;

⁽¹⁾ L'inscription au-dessus de ces trois personnages (Petrus, Floria, Paulus) atteste qu'il ne s'agit pas de l'Assomption de la Vierge, contrairement à l'interprétation de LECLEERCQ (*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I, 2, col. 2290-2291).

⁽²⁾ LAFONTAINE, J., *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile*, Rome 1959, pl. X.

en haut, deux anges saisissent les bras tendus de l'âme du martyr sortant de la bouche de saint Etienne agenouillé. Le Christ (en buste), figuré au sommet de la composition, s'apprête à accueillir son âme. Iconographiquement, la pose des deux anges attirant cet orant nu est identique à celle de nos deux anges.

A la fin de sa vie, saint Jean est aussi porté par les deux anges. Sur une des miniatures des Sermons de Grégoire de Nazianze (Paris, B.N. gr. 510, fol. 32 v^o) nous voyons l'illustration de cet épisode. Saint Jean est escorté de deux côtés par les anges et vole avec eux dans les airs. Pourtant, la direction du mouvement est plutôt horizontale. Il ne s'agit pas du départ, mais de la représentation du vol lui-même ⁽¹⁾.

A la suite de ces comparaisons avec les monuments et les textes, ne peut-on pas supposer que l'artiste de notre relief a emprunté la formule de cette Ascension particulière à une iconographie, originairement destinée à la représentation de la montée vers le ciel des martyrs ou saints (ou des défunts ordinaires), c'est-à-dire des personnages saints autres que le Christ ? Il a pu ne pas se satisfaire de la formule hellénistique qu'il devait connaître, probablement parce qu'il y trouvait trop de survivance d'idées païennes. Le Christ montant au ciel par ses propres forces aurait dû évoquer un héros mythologique. Il a donc voulu introduire les anges pour souligner le caractère divin de cette ascension. Pourtant il a disposé ces anges, non pas selon la formule orientale — qui ne sera adoptée qu'à partir du VII^e siècle — mais selon une autre formule destinée à un autre thème analogue, à savoir de la montée vers le paradis des martyrs et des justes.

Nous ne connaissons aucun exemple de la représentation de ce thème antérieur à notre monument. Cependant, à en juger par l'adoption ultérieure de cette formule et sa popularité encore au cours de l'époque romane, nous croyons que notre hypothèse n'est pas impossible.

Toutefois, l'apparition d'un autre type dit oriental de l'Ascension, plus solennel et plus propre à exprimer le caractère théophanique de la montée du Christ, a fait complètement abandonner cette adaptation momentanée de la formule pour les martyrs.

(1) A ces monuments, nous ajoutons les textes qui nous font connaître le thème du secours des anges chez les martyrs ou les défunts. 1. *Actes de Perpétue et de Félicité* : « Nous avons subi le martyre et nous étions sortis de la chair; quatre anges commencèrent à nous porter vers l'Orient, leurs mains ne touchaient pas nos corps » (DANIELOU, J., *Les Anges et leurs missions*, p. 136); 2. *Saint Jean Chrysostome* : « Les martyrs montent au ciel, précédés par les anges et escortés par les archanges » (PG 50, 709-710).

L'illustration du Psaume CII, évoqué pendant le service funèbre, représente souvent ce thème (Psautier de Londres, fol. 137; de Barberini, fol. 167 v.). On y voit le mort gisant et l'ange descendant du ciel pour accueillir son âme.

A propos de cette pose des anges, on peut se rappeler encore le geste du Christ saisissant le poignet d'Adam dans la scène de la Descente du Christ aux Limbes ou Anastasis, qui remplace, sur les monuments tardifs, celle des Saintes Femmes au tombeau (Résurrection). Le Christ tendant sa main vers saint Pierre marchant sur les flots (fresque du baptistère de Doura, deux ampoules de Bobbio) montre aussi un mouvement semblable.

B. LES SOURCES LITTÉRAIRES DE L'ASCENSION

SELON UN TYPE PARTICULIER ⁽¹⁾

Textes canoniques

Les termes « ils virent s'élever », « une nuée vint le soustraire à leurs regards », « les yeux fixés au ciel », décrits dans les Actes des Apôtres (I, 9-10) suggèrent l'idée de la montée du Christ. Mais comment cette ascension s'est-elle effectuée ? Les textes ne le précisent pas. On mentionne bien l'apparition de deux anges, mais ils viennent pour annoncer aux apôtres la Seconde Venue du Christ ⁽²⁾.

On trouve d'autres mentions de l'Ascension dans : Luc XXIV, 50-51; Marc XVI, 19; et des allusions dans : Jean XX, 17; Epître aux Romains X, 6; Epître aux Ephésiens IV, 8-10; 1^{re} Epître de saint Pierre III, 22; etc. Ces descriptions sont plus ou moins sommaires, et cette simplicité, dans le récit d'un des événements capitaux de la vie du Christ, nous étonne. Les textes de Marc, de Jean et de la 1^{re} Epître de saint Pierre mentionnent que le Christ va monter vers Dieu, pour s'asseoir à sa droite. Cette association de Dieu le Père avec l'Ascension doit avoir suggéré indirectement la représentation de sa Main dans le ciel, sur les monuments du type latin.

Ainsi, en ce qui concerne les textes canoniques, leurs relations avec notre iconographie semblent peu étroites.

Textes apocryphes

Nous pouvons trouver parmi les récits de l'Évangile de Nicodème connus sous diverses versions, les détails qui correspondent aux gestes des apôtres de la partie inférieure, mais en ce qui concerne la montée du Christ, les renseignements sont très pauvres. Selon la première version grecque (chap. XVI), c'est la nuée qui a pris le Christ, non pas les anges. La deuxième version grecque (chap. XVI) ne mentionne pas cette nuée et décrit le Christ montant au ciel par ses propres forces; ceci fait songer plutôt à la formule de l'ivoire de Munich.

Selon l'Évangile de Pierre, l'Ascension a lieu immédiatement après la sortie du tombeau ⁽³⁾. Les deux anges (jeunes hommes) soutenaient le Christ, mais comment a-t-il été soutenu ? Dans

(1) Études des sources littéraires de l'Ascension : DÖLGER, F., *Sol Salutis* (in *Liturgiegeschichtliche Forschungen*, 475, 1925, § 12 : « Himmelfahrt Jesu und Wiederkunftshoffnung », p. 198-219, surtout 212-214); DANIELOU, J., *Les Anges et leurs missions*, Paris 1953, ch. IV : « Les anges de l'Ascension »; RECHLS, A., *Engel. Tod und Seelenreise. Das Wirken der Geister beim Heimgang des Menschen in der Lehre der alexandrinischen und kappadokischen Väter* (in *Studi e Testi* IV, 1958, ch. I : « Die Engel bei Christi Himmelfahrt », p. 23-40). Cf. PETERSON, E., *La croce e la preghiera verso Oriente* (in *Ephemerides Liturgicae* LIX, 1945, p. 2-52).

(2) La source première de l'Ascension selon le type oriental est cette description des Actes des Apôtres. Il s'agit de la montée en même temps que du retour du Christ.

(3) « Et ils virent les cieux ouverts et deux hommes, tout resplendissant de lumière, en descendre et s'approcher du tombeau... et le sépulcre s'ouvrit et les deux jeunes gens y entrèrent... de nouveau ils virent trois hommes sortir du tombeau : les deux jeunes gens soutenaient l'autre et une croix les suivait » (trad. VAGANAY, Paris 1930, p. 293-302, versets 36-39).

le verset suivant il est écrit : «... la tête des deux premiers (anges) atteignaient les cieux, mais celle de Celui qu'ils conduisaient dépassait les cieux ». Est-ce qu'ils volent dans les airs, comme saint Jean sur la miniature du Grégoire de Nazianze?

Dans l'Ascension d'Isaïe ⁽¹⁾, la description du rôle des anges devient plus précise. Il s'agit du secours des anges au moment de la Résurrection, comme dans l'Évangile de Pierre, mais non pas au moment de son Ascension ⁽²⁾. L'ivoire de Munich et la cassette en marbre de Ravenne où les deux scènes de la Résurrection et de l'Ascension sont combinées, correspondront assez bien à la description de ces récits apocryphes.

Enfin, l'*Epistola Apostolorum* (trad. Guerrier, L., in *PO* 9, 3, Paris, 1913; cf. Dölger, *op. cit.*, p. 213) raconte que : « Il nous dit encore : « Voici que dans trois jours et dans trois heures viendra celui qui m'a envoyé pour que j'aïlle avec lui », les cieux se déchirent et vint une nuée lumineuse qui le prit. Alors se fit entendre la voix de beaucoup d'anges, se réjouissant, bénissant... ». Ici, c'est la nuée qui a emporté le Christ. Bien qu'il n'y ait pas de description des anges aidant la montée du Christ, la présence des anges au-dessus de la nuée est comparable à nos anges en buste, émergeant du nuage. Les anges dans le ciel, partagés en deux groupes, de part et d'autre du Christ, se trouvent souvent sur certains ivoires carolingiens et ottoniens. Le ciel déchiré décrit dans cet apocryphe y est également reproduit ⁽³⁾.

Dölger insiste sur l'influence profonde de ces récits apocryphes, surtout de l'Évangile de Pierre et de l'Ascension d'Isaïe, sur le type particulier de notre Ascension. Cependant, ils ne décrivent que le vol sur les épaules des anges, tandis que l'action si caractéristique de *tirer du haut* n'y est pas mentionnée.

D'autre part, Kondakoff (*op. cit.*, p. 366) a essayé d'expliquer cette action d'après le verset 17-18 du Psaume XVII : « Il envoie d'en haut et me prend, il me retire des grandes eaux, il me délivre d'un rival puissant ». Mais ces versets ne semblent pas avoir attiré l'attention des exégètes. On ignore s'ils y voyaient une allusion à l'Ascension. C'est un autre passage du Psaume qui est souvent illustré comme une préfiguration de l'Ascension ou de la sortie du Christ de son tombeau. Le thème du secours des anges y est développé. C'est le verset 5 du Psaume XXXI : « Tire-moi du filet qu'on m'a tendu ». Le miniaturiste du Psautier grec de Londres (fol. 32 v^o), en illustrant justement ce passage, a représenté le Christ sorti du tombeau et restant debout à sa droite; en bas, sont deux soldats, tandis qu'en haut un ange va descendre du ciel, le bras tendu vers le Christ. La même image est reprise sur la miniature du Psautier Barberini (fol. 45 v^o). Bien que le texte le décrive, l'ange ne tire pas effectivement le Christ ressuscité. Il est intéressant, toutefois, d'y trouver la combinaison de ces deux thèmes, la Résurrection (la sortie du tombeau) et l'Ascension (arrivée de l'ange), qui était également le trait caractéristique de l'ivoire de Munich, correspondant à certains textes apocryphes que nous venons de citer ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ «... l'ange du Saint Esprit et Michel, le prince des anges saints, comment au troisième jour ils ouvriront le tombeau et le Bien-Aimé, lui-même s'asseyant sur les épaules des anges, sortira et enverra ses douze apôtres » (trad. TISSERANT, Paris 1900, p. 109-110, chap. III, 15-18).

⁽²⁾ Le même rapprochement des deux sujets se trouve dans les *Agrapha* (codex latin Bobbiensis, texte de Lagrange, Év. selon Marc; Gabalda 1929, p. 445-446).

⁽³⁾ Cf. HERMAS, *Le Pasteur* (trad. par JOLY, R., *Sources chrétiennes* 53, Paris 1958, p. 87, vision I, 4, 3) : « Elle (Église) me parlait encore quand deux hommes apparurent, la prirent par les bras et s'en allèrent dans la direction du siège vers l'Orient ». Voir le texte des Actes de Perpétue et de Félicité cité dans n. 11, p. 9; DÖLGER, *op. cit.*, p. 214.

⁽⁴⁾ SCHRADE (*op. cit.*, p. 114) signale d'autres versets du Psaume (68, 19; 68, 34; 46, 6) et du Cantique des Cantiques (II, 8) comme sources probables de l'iconographie de l'Ascension.

Textes patristiques

Les écrits des Pères de l'Eglise antérieurs à nos portes ou contemporains ne donnent-ils pas l'explication que nous cherchons ?

Le pape Grégoire I^{er} insiste sur l'ascension du Christ par ses propres forces, sans aucune aide, ni celle du char — comme Élie — ni celle des anges (Migne, *PL* 76, 126). A propos de la même comparaison avec l'Enlèvement d'Élie, saint Isidore signale, par contre, le secours des anges (*PL* 83, 113).

L'apparition des anges au moment de l'Ascension a été expliquée de différentes manières. Une des idées communes à tous les Pères était de la considérer comme suit : alors que les anges accompagnaient le Christ durant sa vie terrestre, il était normal qu'ils viennent assister à son Ascension pour accomplir leur dernier devoir ⁽¹⁾. Mais il n'y a pas de précision relative aux poses des anges que nous avons pu trouver dans les textes apocryphes. Les mots *escorter* ou *entourer* qu'on y trouve à plusieurs reprises sont plus ou moins vagues et il ne paraît pas que les Pères imaginaient la montée du Christ porté par les anges, soit par les bras, soit par les ailes, en touchant directement le corps du Christ.

Les passages des Pères qui commentent ou s'inspirent des versets du Psaume XXIII, 7-10 (« Portes, levez vos frontons, élevez-vous, portes éternelles, qu'il entre, le roi de Gloire ») emploient aussi ces expressions vagues ⁽²⁾.

L'interprétation tirée du Psaume XXIII a donné aux écrivains comme aux artistes les thèmes de l'ouverture de la porte éternelle du Paradis et l'entrée solennelle du Roi de Gloire. Pourtant ces influences sur les images semblent n'apparaître qu'à partir du IX^e siècle, c'est-à-dire après la formation de l'illustration complète du Psautier. Notre iconographe n'a aucune idée de la porte du ciel, ni de celle de l'entrée solennelle. L'image est, dans son ensemble, privée de ce caractère de cérémonie triomphale ⁽³⁾.

Un autre thème semblable, celui du trône de gloire préparé à droite du Père, qui a été également un des thèmes fréquents de ces textes patristiques n'a pas non plus laissé d'empreinte sur le relief des portes de Sainte-Sabine ⁽⁴⁾.

A première vue, ces textes patristiques semblent incapables d'expliquer la particularité de notre iconographie. Or, si nous les analysons plus attentivement, une observation fort intéressante se dégage : il s'agit de la question des diverses fonctions des anges.

Nous pouvons remarquer que presque tous les textes signalent qu'il y avait deux genres d'anges, chacun jouant un rôle précis, l'un escortant (ou accompagnant plus ou moins directement le Christ), l'autre accueillant le Christ à l'entrée du ciel. Les premiers sont des gardiens du Christ sur terre, les derniers sont des anges qui, habitant le ciel, n'ont jamais vu le Christ. Nous entendons souvent le dialogue entre ces deux sortes d'anges. Saint Athanase a écrit : « Les anges du Seigneur, qui le suivirent sur la terre, en le voyant monter, l'annoncent aux vertus célestes pour qu'elles ouvrent leurs portes. Les puissances sont dans la stupeur en

⁽¹⁾ JEAN CHRYSOSTOME : « Ainsi partout les anges se montrent, quand il naît, quand il meurt, quand il monte au ciel » (*Serm. in Asc.* 4, *PG* 50, 449; DANIELOU, *op. cit.*, p. 51).

⁽²⁾ EUSÈBE, *Comm. in Ps.* 17 (*PG* 23, 172; DANIELOU, *op. cit.*, p. 51); GRÉGOIRE DE NYSSE (*PG* 46, 693; DANIELOU, *op. cit.*, p. 58); PRUDENCE, *Apotheosis* V, 532; etc.

⁽³⁾ Cf. l'illustration du Psaume XXIII de la miniature du Psautier d'Utrecht (fol. 13 v^o) : le Christ en costume militaire va entrer dans la porte de la ville céleste fortifiée, au fond de laquelle se trouve le Temple.

⁽⁴⁾ Saint JEAN CHRYSOSTOME : « ... il est élevé au-dessus des anges; il a dépassé le trône...; il n'est pas arrêté jusqu'il ait atteint le trône seigneurial » (*Serm. in Asc.* 3; *PG* 50, 446; DANIELOU, *op. cit.*, p. 54).

le voyant incarné. C'est pourquoi elles s'écrièrent : Qui est celui-ci? ... Et les anges, montant avec le Christ, leur répondent : Seigneur des vertus, c'est le Roi de Gloire» (*Exp. in Ps. 23; PG 27, 141; Daniélou, op. cit., p. 57*)⁽¹⁾.

L'opposition identique des deux fonctions différentes des anges se rencontre également à l'occasion de l'Ascension et de celle de l'accueil de l'âme des martyrs. Selon saint Jean Chrysostome (*Serm. mart.; PG 50, 709-710; Daniélou, op. cit., p. 138*), les martyrs montant au ciel étaient précédés et escortés par les anges, mais ceux-ci les transmettaient aux autres puissances célestes dès qu'ils arrivaient aux portes des cieux, et alors ces derniers anges formaient un nouveau cortège pour les conduire vers le Roi des cieux. Les premiers anges, qui avaient terminé leur rôle, ne participaient pas à ce dernier cortège.

Ne pouvons-nous pas voir, sur le relief de Sainte-Sabine, une représentation de la dernière étape de l'Ascension du Christ, c'est-à-dire de l'accueil du Christ, arrivé au seuil du ciel, par les deux anges qui habitent les cieux, et non pas celle du Christ escorté par eux, tel que Dölger l'a interprété en le rapprochant des textes apocryphes?

Le Christ s'est élevé à travers la nuée, probablement accompagné du troisième ange, et il est déjà arrivé à l'entrée de la porte, et voilà deux anges qui l'attendaient et qui le tirent, au dernier moment de son ascension. Le troisième ange annonce l'arrivée du Christ et reste à côté de lui un instant, faisant le geste de vénération. Il semble, en effet, avoir déjà terminé son rôle d'escorte, de la terre jusqu'au ciel. Les deux autres êtres célestes qui, selon l'expression de ces Pères, n'ont jamais vu le Christ, vont le conduire maintenant au Trône glorieux. Telle est l'interprétation de cette image que nous voulons proposer.

L'intention de notre sculpteur était, certainement, de représenter en même temps le départ et l'arrivée du Christ. Il s'agit ici du problème de l'unité de temps dans un seul espace. Le fond neutre et aplati du relief, loin d'être un paysage réaliste avec les arbres ou d'autres motifs, contribue à évoquer un effet remarquable de cette abstraction de l'espace. La division entre le ciel et la terre n'est indiquée que vaguement, par une suggestion à peine remarquable de la saillie du relief.

II. ATTITUDES VARIÉES DES APOTRES

Iconographie de l'«épopée-témoin»⁽²⁾

Le bouleversement de ceux qui assistent aux événements théophaniques est figuré tout le temps, comme une formule conventionnelle, non seulement chez les témoins de l'Ascension, mais aussi dans d'autres iconographies théophaniques, telle que la Transfiguration, l'Enlèvement

⁽¹⁾ ORIGÈNE (*Com. in Jo. VI, 56; Daniélou, op. cit., p. 57*) et saint ISIDORE (*Démonst. évang. 84; PO 12, 794*) distinguent également les deux catégories des anges, ceux qui accompagnent le Christ et ceux qui se trouvent dans le ciel. Cf. encore saint AMBROISE (*De Myst. 36*); GRÉGOIRE DE NAZIANZE (*Oratio XLV, 25; Daniélou, op. cit., p. 58*), etc.

⁽²⁾ Le texte des Actes des Apôtres ne nous enseigne rien de précis en ce qui concerne les attitudes des apôtres contemplant la montée du Christ : «... ils étaient là, les yeux fixés au ciel pendant qu'il s'en allait». Cette phrase correspondra, peut-être, aux poses des apôtres des monuments du type oriental. Celui de Luc écrit, par contre : «... pour eux, s'étant prosternés devant lui»; le mot prosterné indique l'attitude de vénération plutôt que d'effroi. Parmi les textes apocryphes, l'Évangile de Nicodème seul décrit en détail l'état de bouleversement des apôtres. Ces gestes d'étonnement correspondent aux figurations des personnages agenouillés ou accroupis, visages cachés dans les mains, du sarcophage de Servanne et de l'ivoire de Munich. Cf. épigramme attribuée au Pape Honorius (*PL 80, 483; voir WILPERT, Die römischen Mosaiken und Malereien, texte II, p. 531, n. 1*).

d'Élie (un bon exemple sur un des panneaux des portes de Sainte-Sabine, voir fig. 5) ou d'autres visions eschatologiques (voir Grabar, *Martyrium II*, p. 150-154, 220-221).

C'est grâce à ces gestes d'étonnement, réaction que provoque l'événement chez les témoins, que nous pouvons comprendre le caractère surnaturel de ces théophanies.

Les monuments représentant l'Ascension selon le type oriental montrent toujours les apôtres témoins *debout* (de part et d'autre de la Vierge en orante), les uns vus de profil, les autres de face, soit montrant le ciel de leurs bras tendus, soit restant immobiles.

L'Ascension des portes de Sainte-Sabine, de même que les exemples appartenant au type latin, tels le sarcophage de Servanne, l'ivoire de Munich, représentent les apôtres dans des attitudes plus variées et dramatiques. De plus, le nombre de douze apôtres est toujours réduit : quatre sur le relief de Sainte-Sabine, deux sur l'ivoire de Munich, cinq sur le sarcophage de Servanne. On trouve, dans tous ces exemples, le contraste très clair entre deux attitudes opposées. La Vierge, qui est presque toujours présente sur les monuments du type oriental, est absente, en principe, dans les Ascensions du type latin.

Ce contraste apparaît sous sa forme la plus typique dans l'Ascension de l'ivoire de Munich où l'on n'a que deux apôtres, nombre minimum nécessaire pour indiquer cette opposition. Au-dessous des pieds du Christ, sur la pente du mont des Oliviers, on voit les deux apôtres, tous deux accroupis : l'un lève le bras, écartant ses mains ouvertes en signe d'étonnement, et regarde le Christ; l'autre se penche sur le sol, écrasé par la lumière, en se cachant le visage dans les mains. L'opposition de ces deux poses correspond exactement à celle qui apparaît entre le gardien réveillé et un autre encore endormi de la scène inférieure des «Saintes Femmes au tombeau» de cet ivoire.

Parmi les cinq témoins de la scène de l'Ascension du sarcophage de Servanne, deux qui se trouvent au premier plan, au même endroit que sur l'ivoire de Munich, devant la pente de la montagne, font des gestes tout à fait semblables : celui de droite est debout, les deux mains écartées, et regarde le spectacle; celui de gauche, projeté par terre, détourne la tête de l'événement. En dehors de ces deux apôtres, on y trouve une femme agenouillée (la Vierge? ou une des Saintes Femmes?), tendant le bras droit, et deux autres apôtres debout, manifestement moins agités que les deux premiers.

Sur le relief de Sainte-Sabine, pourtant, les quatre apôtres montrent des mouvements beaucoup plus variés et plus vivants que sur ces deux exemples précédents. Le principe de l'opposition des deux attitudes devient plus nuancé. Nous pouvons suivre leur effroi qui va s'accroissant dans les quatre poses différentes et successives des apôtres. D'abord, le premier apôtre (à droite, au second plan) est assis inconscient et en méditation. Le second (à sa gauche), également encore assis, le dos tourné à la montée du Christ, regarde vers le haut en tournant seulement la tête. Le troisième (à droite, au premier plan) commence à se lever du rocher, en apercevant l'événement, les bras largement écartés. Le quatrième, le plus éloigné du spectacle, est maintenant complètement debout; effrayé par cette vision, il détourne la tête⁽¹⁾.

Parmi les quatre, trois regardent la montée du Christ, et un ne la regarde pas. Ce dernier reste assis le dos tourné à la scène supérieure. Cependant son attitude est loin de celle de l'un des deux apôtres des monuments précédents, projeté contre le sol, se cachant le visage, où l'on trouve l'expression violente de l'étonnement et de la fuite. La pose de notre apôtre assis

⁽¹⁾ On peut observer ces effets successifs de la communication de la nouvelle, sous la forme moins nette, chez les Saintes Femmes de l'ivoire de Munich et du sarcophage de saint Celse (WILPERT, *SC 243, 6*). La première aperçoit déjà la présence de l'ange, tandis que les autres l'ignorent encore.

D'autre part, nous pouvons comparer, de la même manière, un apôtre de notre relief, celui qui se trouve à droite du premier rang, les bras écartés, avec saint Jean (et saint Jacques) de la scène de la Transfiguration de la mosaïque de Sainte-Catherine au mont Sinai (Grabar, *Martyrium*, pl. XLI, 2). Le prophète Ezéchiel de la chapelle 45 de Baouît (Grabar, *op. cit.*, pl. LIV, 2, 3, voir p. 221) entre la vision d'Ezéchiel et le groupe des apôtres, nous offre également une des poses courantes de l'apôtre-témoin. Il est projeté contre le sol, les jambes pliées ⁽²⁾.

Nous savons que le même thème d'opposition des attitudes des témoins se voit dans la représentation des deux soldats-gardiens du tombeau, dans la scène des « Saintes Femmes au tombeau » (ou de la Résurrection). Ce motif remonte à une représentation semblable dans l'art impérial romain : deux esclaves de part et d'autre du *labarum*, les bras liés sur le dos, l'un demandant le pardon en levant la tête, l'autre baissant les yeux ⁽³⁾. Dans ce cas, il s'agit des païens. On peut y voir le contraste entre celui qui s'éveille à la vraie foi et celui qui reste dans l'ignorance.

L'apôtre assis de notre panneau de même que le prophète en méditation de la mosaïque de Salonique semblent, au contraire, plus affermis dans leur foi que les personnages qui assistent à la vision et qui font des gestes d'incompréhension. A cet égard, on pourrait se rappeler la figure de saint Jean dans la scène de la Transfiguration. A propos de la même scène de la mosaïque perdue des Saints-Apôtres de Constantinople, Mésarites décrit, contrairement au bouleversement des deux autres apôtres, « Jean ne regarde rien. Il est sans souci, sans tâche, pur et innocent. Jean qui aime Jésus restera sur le mont Thabor dans un profond sommeil » (Millet, G., *Recherche sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 217, n. 3).

(1) Ces personnages sont interprétés, soit comme Ezéchiel et Habacuc (ou Zacharie), soit comme les saints Pierre et Paul (voir GRABAR, *Martyrium* II, p. 198-202; *Id.* in *Cahiers archéologiques* X, 1959, p. 298-299).

(2) Bien qu'elle appartiennent à un autre type iconographique de l'Ascension, les ampoules palestiniennes montrent également ce motif du bouleversement des apôtres. Quelques-uns lèvent les bras désignant la vision à leurs voisins (GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. III, XVII, XIX, XXVII, XXIX). Il n'y a, pourtant, aucun apôtre qui soit assis ou agenouillé. La même formule se retrouve sur les fresques des chapelles de Baouît.

couvrit le Christ et les apôtres ensemble. Cette description coïncide avec la représentation de notre relief où toutes les deux parties, ciel et terre, sont couvertes de la nuée. Le texte d'Agapha parle également de cette nuée qui a pris le Christ. Ces textes, qui rejettent systématiquement le thème de l'arrivée des anges aidant la montée, considèrent la nuée comme porteur du Christ.

Seule la description de l'*Epistola Apostolorum* combine les deux éléments théophaniques : elle parle d'abord de la nuée lumineuse qui a pris le Christ (chap. LXII), puis mentionne la voix des anges que les apôtres entendirent.

En effet, la nuée était un des motifs courants qui caractérisent les événements théophaniques dans la Bible. C'est un des signes de la présence de Dieu, remontant à la tradition juive ⁽²⁾.

Pourtant, la représentation en image de la nuée dans les scènes bibliques n'est pas toujours la même. Dans celle de la Transfiguration, par exemple, on est habitué à voir une auréole transparente autour du corps du Christ. Mais nous ne connaissons pas le procédé selon lequel on représentait cette nuée (ou la lumière) avant l'invention de l'auréole ⁽³⁾. La création de l'auréole — motif abstrait et très commode — a fait complètement abandonner la représentation plus ou moins réaliste de la nuée.

Le relief de Sainte-Sabine est probablement antérieur à la création de ce motif. Notre iconographe, qui ignorait encore la formule orientale de l'Ascension, avec une auréole autour du corps du Christ, a dû représenter la nuée selon le procédé plus ancien.

(1) Le nombre quatre de ces apôtres fait penser, bien qu'ils soient privés du livre de l'Évangile, aux quatre Évangélistes. Les portraits des Évangélistes, associés à l'image du Christ en majesté ou accompagnés de leurs symboles, qu'on trouve dans les miniatures carolingiennes, ressemblent, d'une manière assez curieuse, à la composition de la partie inférieure de notre relief (frontispice de l'Évangélaire de Xanten, BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. LX, à droite; celui de l'Évangélaire d'Aix-la-Chapelle, GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei* I, n. 23; etc.).

(2) Cf. RIESENFELD, H., *Jésus transfiguré. L'arrière-plan du récit évangélique de la Transfiguration*, Upsala 1947, p. 130.

(3) Quelques autres exemples de la transparence de l'auréole (lumière) : sur une mosaïque de la nef de Sainte-

ne ressemble pas non plus à celle de ceux qui regardent courageusement le spectacle, car il ne s'intéresse point à l'événement. Dans les autres monuments, c'était l'opposition entre ceux qui regardent le spectacle et ceux qui n'osent le regarder. Mais ici, il s'agit certainement d'une autre manière d'opposition, entre l'agitation et la tranquillité.

Or, nous pouvons retrouver la même nuance dans le contraste sur la mosaïque de Hosios David à Salonique, chez les deux prophètes disposés de part et d'autre de la vision céleste ⁽¹⁾. Celui qui est à droite est assis sur un rocher, les jambes croisées, appuyant son menton sur sa main droite, exactement comme notre apôtre assis. Il tient un livre ouvert sur les genoux, mais il n'est pas en train de transcrire la parole de Dieu, ni de la lire. Il se penche légèrement et semble plongé dans une profonde méditation. Bien que notre apôtre soit privé du livre, ces deux scènes sont très proches l'une de l'autre. Du côté opposé, à gauche de la vision, on voit un autre personnage, cette fois debout, en pleine stupéfaction; il se détourne de la vision, le dos courbé comme s'il voulait se protéger contre la lumière éclatante, et il appuie ses mains contre les oreilles. Cette pose ressemble à celle de l'un des apôtres de notre relief, à gauche au premier plan.

D'autre part, nous pouvons comparer, de la même manière, un apôtre de notre relief, celui qui se trouve à droite du premier rang, les bras écartés, avec saint Jean (et saint Jacques) de la scène de la Transfiguration de la mosaïque de Sainte-Catherine au mont Sinaï (Grabar, *Martyrium*, pl. XLI, 2). Le prophète Ezéchiel de la chapelle 45 de Baouît (Grabar, *op. cit.*, pl. LIV, 2, 3, voir p. 221) entre la vision d'Ezéchiel et le groupe des apôtres, nous offre également une des poses courantes de l'apôtre-témoin. Il est projeté contre le sol, les jambes pliées ⁽²⁾.

Nous savons que le même thème d'opposition des attitudes des témoins se voit dans la représentation des deux soldats-gardiens du tombeau, dans la scène des « Saintes Femmes au tombeau » (ou de la Résurrection). Ce motif remonte à une représentation semblable dans l'art impérial romain : deux esclaves de part et d'autre du *labarum*, les bras liés sur le dos, l'un demandant le pardon en levant la tête, l'autre baissant les yeux ⁽³⁾. Dans ce cas, il s'agit des païens. On peut y voir le contraste entre celui qui s'éveille à la vraie foi et celui qui reste dans l'ignorance.

L'apôtre assis de notre panneau de même que le prophète en méditation de la mosaïque de Salonique semblent, au contraire, plus affermis dans leur foi que les personnages qui assistent à la vision et qui font des gestes d'incompréhension. A cet égard, on pourrait se rappeler la figure de saint Jean dans la scène de la Transfiguration. A propos de la même scène de la mosaïque perdue des Saints-Apôtres de Constantinople, Mésarites décrit, contrairement au bouleversement des deux autres apôtres, « Jean ne regarde rien. Il est sans souci, sans tâche, pur et innocent. Jean qui aime Jésus restera sur le mont Thabor dans un profond sommeil » (Millet, G., *Recherche sur l'iconographie de l'Évangile*, p. 217, n. 3).

⁽¹⁾ Ces personnages sont interprétés, soit comme Ezéchiel et Habacuc (ou Zacharie), soit comme les saints Pierre et Paul (voir GRABAR, *Martyrium* II, p. 198-202; Id. in *Cahiers archéologiques* X, 1959, p. 298-299).

⁽²⁾ Bien qu'elle appartienne à un autre type iconographique de l'Ascension, les ampoules palestiniennes montrent également ce motif du bouleversement des apôtres. Quelques-uns lèvent les bras désignant la vision à leurs voisins (GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. III, XVII, XIX, XXVII, XXIX). Il n'y a, pourtant, aucun apôtre qui soit assis ou agenouillé. La même formule se retrouve sur les fresques des chapelles de Baouît, mais avec plus de variantes : les deux apôtres du premier rang de la fresque de la chapelle 46 (*Album de l'École des Hautes Études*, Baouît, II, pl. 26) fléchissent les genoux, tendant les bras; deux des apôtres de la chapelle 45 (*id.*, pl. 17-18) posent un des genoux sur le sol.

⁽³⁾ Voir l'ivoire de Munich (cf. ivoire dit de Trivulzio, VOLBACH, *op. cit.*, n. 111), sarcophages avec la croix triomphale au bas de laquelle se trouvent deux soldats (WILPERT, SC, tav. 146, 1-3; etc.). Cf. VILLETTE, J., *La Résurrection du Christ*, Paris 1957, p. 45-46, pl. XXIX-XXXV.

L'attitude de notre apôtre assis, indifférent à l'effroi des autres, ne correspond-elle pas à celle de Jean, au moment de la Transfiguration ⁽¹⁾?

III. REPRÉSENTATION DE LA NUÉE

Nous avons remarqué que le fond de ce panneau, sur lequel les personnages sont disposés, est décoré de lignes ondulantes. Nous ne croyons pas que ce soit un simple motif ornemental pour couvrir l'espace vide. Il s'agit sûrement de la nuée, qui joue un rôle principal dans certains textes canoniques ou apocryphes pour couvrir le sommet de la montagne, pour porter le Christ au ciel, et en même temps pour le soustraire aux yeux des apôtres.

Le texte des Actes des Apôtres précise : « Puis une nuée vint le soustraire à leur regard ». Selon cette description, c'est seulement la figure du Christ qui est recouverte de la nuée. Mais le texte de l'Évangile de Nicodème (première version grecque, XVI) insiste sur le fait qu'elle couvrit le Christ et les apôtres ensemble. Cette description coïncide avec la représentation de notre relief où toutes les deux parties, ciel et terre, sont couvertes de la nuée. Le texte d'Agapha parle également de cette nuée qui a pris le Christ. Ces textes, qui rejettent systématiquement le thème de l'arrivée des anges aidant la montée, considèrent la nuée comme porteur du Christ.

Seule la description de l'*Epistola Apostolorum* combine les deux éléments théophaniques : elle parle d'abord de la nuée lumineuse qui a pris le Christ (chap. LXII), puis mentionne la voix des anges que les apôtres entendirent.

En effet, la nuée était un des motifs courants qui caractérisent les événements théophaniques dans la Bible. C'est un des signes de la présence de Dieu, remontant à la tradition juive ⁽²⁾.

Pourtant, la représentation en image de la nuée dans les scènes bibliques n'est pas toujours la même. Dans celle de la Transfiguration, par exemple, on est habitué à voir une auréole transparente autour du corps du Christ. Mais nous ne connaissons pas le procédé selon lequel on représentait cette nuée (ou la lumière) avant l'invention de l'auréole ⁽³⁾. La création de l'auréole — motif abstrait et très commode — a fait complètement abandonner la représentation plus ou moins réaliste de la nuée.

Le relief de Sainte-Sabine est probablement antérieur à la création de ce motif. Notre iconographe, qui ignorait encore la formule orientale de l'Ascension, avec une auréole autour du corps du Christ, a dû représenter la nuée selon le procédé plus ancien.

⁽¹⁾ Le nombre quatre de ces apôtres fait penser, bien qu'ils soient privés du livre de l'Évangile, aux quatre Évangélistes. Les portraits des Évangélistes, associés à l'image du Christ en majesté ou accompagnés de leurs symboles, qu'on trouve dans les miniatures carolingiennes, ressemblent, d'une manière assez curieuse, à la composition de la partie inférieure de notre relief (frontispice de l'Évangélaire de Xanten, BOINET, *Miniature carolingienne*, pl. LX, à droite; celui de l'Évangélaire d'Aix-la-Chapelle, GOLDSCHMIDT, *Die deutsche Buchmalerei* I, n. 23; etc.).

⁽²⁾ Cf. RIESENFELD, H., *Jésus transfiguré. L'arrière-plan du récit évangélique de la Transfiguration*, Upsala 1947, p. 130.

⁽³⁾ Quelques autres exemples de la transparence de l'auréole (lumière) : sur une mosaïque de la nef de Sainte-Marie-Majeure, Moïse et son frère sont protégés de la lapidation par une sorte de sphère semi-transparente; sur une autre mosaïque de la même série, un des anges visitant Abraham est entouré de la lumière représentée selon le procédé analogue. La mosaïque de Hosios David à Salonique montre le Christ trônant dans une auréole, également semi-transparente, à travers laquelle on entrevoit les corps des quatre symboles des Évangélistes. Cf. le linteau en bois d'Al-Mo'allaka du Musée copte (SACOPULO, M., in *Cahiers archéologiques* IX, 1957, p. 99, fig. 5), qui est peut-être un des premiers exemples de l'Ascension selon le type oriental.

L'iconographie de l'Avènement du Fils de l'Homme, qui d'ailleurs semble dérivée de celle de l'Ascension, ne montre-t-elle pas la nuée autour du corps du Christ? L'auréole remplace, dans la plupart des cas, la nuée. Mais nous savons que quelques miniatures de l'Apocalypse de Beatus emploient encore ce procédé archaïque, comparable à celui de notre relief ⁽¹⁾. Au lieu d'une auréole rigide, on y distingue la nuée originelle, malgré la stylisation décorative.

Sur notre relief, la nuée n'entoure pas littéralement le corps du Christ. Pourtant, dans l'intention du sculpteur, l'idée que la nuée jouait un rôle important au moment de l'Ascension doit être restée vivante.

Le type particulier de l'Ascension des portes de Sainte-Sabine semble se situer entre le type latin et le type oriental de la même iconographie : les poses des apôtres, quoiqu'elles soient plus variées, se rapprochent de celles des monuments du type latin; le mouvement de l'un des trois anges, celui qui attire le Christ de sa main, correspond dans le même groupe à la Main divine sortant du ciel. D'autre part, pour obtenir le schéma de l'Ascension du type oriental, on n'aurait qu'à remplacer la nuée décorative par une auréole circulaire — avec l'image du Christ au milieu — et disposer les anges aux quatre coins.

Tokio.

Sahoko TSUJI.

⁽¹⁾ Voir NEUSS, W., *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, n. 52-54, 55-58, etc.

LES DONNÉES ARCHÉOLOGIQUES DANS LA VERSION GRECQUE DES SERMONS DE SAINT EPHREM LE SYRIEN

par

Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU

C'est une enquête archéologique sur le Jugement Dernier, sur lequel je prépare une monographie, qui m'a amenée à m'occuper en philologue de saint Ephrem le Syrien, sous le nom duquel nous sont parvenus, en grec et en latin, des textes qui étaient d'une importance capitale pour mon propos initial. Mort en 373, Ephrem a laissé une œuvre considérable. Bien qu'il écrivît en syriaque, il connut un succès œcuménique et fut traduit en grec de son vivant. L'Ephrem grec est sporadiquement authentique, son texte est à l'état liquide, et le *corpus* éphrémienn charrie un bon nombre de pseudépigraphes. J'ai écrit plusieurs articles sur la question, et je me contenterai ici de renvoyer à celui du *Dictionnaire de Spiritualité*.

Parmi les représentations plastiques du Jugement qui nous sont parvenues ou sur lesquelles nous avons des témoignages littéraires, la plus ancienne est l'œuvre de Mani (III^e siècle). En ce qui concerne la question des images dans le culte manichéen, nous sommes tributaire de H.-Ch. Puech, qui, dans son cours au Collège de France, l'a étudiée de façon exhaustive (résumé dans *l'Annuaire du Collège de France* 57, 1957, p. 238-240). Parmi les textes qu'il a mis en œuvre, le plus important pour notre propos est un texte manichéen copte, le *Kephalaion* XCII : « On demande à l'Apôtre : Pourquoi as-tu tout orné de peintures?... Tu as peint le juste, quand il est sauvé, quand il est traduit devant le Juge et atteint le pays de Lumière. Tu as, de l'autre côté, représenté le pécheur, quand il meurt. Il est... debout devant le Juge, et condamné... Et il est jeté dans la géhenne, dans laquelle il se promène éternellement » (*Handschriften der staatlichen Museen Berlin*, Stuttgart 1940, p. 234).

Si l'on transpose en langage chrétien, comme pouvaient le faire certains manichéens occidentaux, la géhenne correspond à l'enfer (que les chrétiens appellent également géhenne), le pays de Lumière au paradis et le Juge au Christ. Cette représentation figurée manichéenne est déjà celle du Jugement Dernier chrétien.

D'autres données de première importance sont fournies par un passage de l'Ephrem syriaque : « Ainsi donc Mani peignit en couleurs sur un rouleau — d'après ce que disent certains de ses disciples — l'image de la méchanceté qu'il fit sortir de son esprit en mettant sur

des figures hideuses le nom de fils des Ténèbres... et en mettant sur des figures belles le nom de fils de la Lumière, afin que sa beauté suffise à leur indiquer qu'ils doivent la désirer, comme il l'a dit : Je les ai écrits sur des livres et les ai peints en couleurs, en sorte que celui qui les entend en paroles puisse aussi les voir en images, et que celui qui est incapable de les apprendre... les apprenne par les peintures. Et peut-être qu'il adore réellement ces images qui y sont peintes » (*S. Ephraim's Prose Refutation of Mani, Marcion and Bardesan*, trad. C. W. Motchell, I, *Discourses addressed to Hypatius*, London 1912, p. 93).

On remarquera la précision de ce témoignage. Mani écrivait sur des rouleaux, et il les ornait d'illustrations en couleurs. Il recourait à la convention suivante : chez lui, les fils des Ténèbres étaient hideux, et les fils de la Lumière étaient beaux. Ces textes nous font regretter de n'avoir conservé aucun monument de la peinture manichéenne, en dehors d'un petit groupe de miniatures et de fresques de l'Asie Centrale. Si, dans l'art chrétien, les diables sont laids et les anges beaux, nous pensons que c'est là une convention qu'il a empruntée à Mani. Du rouleau de Mani à la cathédrale gothique, il y a peut-être moins loin qu'il ne semble à première vue.

C'est par hostilité contre Mani que, du IV^e au VIII^e siècle, les artistes chrétiens évitent de représenter le Jugement Dernier. Les quelques ébauches de ce thème appartenant à cette période [le Christ séparant les brebis et les boucs; vierges sages et vierges folles; terracotta Barberini (fig. 1); trône de saint Marc à Venise (fig. 2); illustrations de Cosmas Indicopleustes (fig. 3)] sont des tentatives sans lendemain, et ne s'inspirent pas encore des textes éphrémiens.

En revanche, à partir du IX^e siècle, il y a des textes appartenant au *corpus* éphrémien derrière les représentations iconographiques du Jugement Dernier [pour la tradition byzantine : Torcello (fig. 4); pour la tradition latine : Bourges (fig. 5)]. C'est Cahier et Martin qui, en 1844, ont été les premiers à le remarquer (*Vitraux de Bourges*, p. 171, note 4). La découverte de Cahier et Martin passa inaperçue, et on en attribue généralement le mérite à G. Voss, qui la mit en œuvre dans sa monographie sur le Jugement Dernier (*Das Jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig 1883). En dernier lieu, en 1945, Gabriel Millet (*La dalmatique du Vatican*, p. 14-19) examine à nouveau la question en faisant une analyse archéologique des textes eschatologiques de l'Ephrem grec et de l'Ephrem syriaque. Il met l'accent sur leurs divergences, et en conclut que les artistes byzantins ont utilisé l'un et l'autre. A nos yeux, cela ne veut pas dire que les artistes byzantins étaient bilingues, mais simplement qu'ils ont utilisé un texte grec plus proche de l'original syriaque, moins dégradé que celui qui est publié par Assemani. On remarquera que Millet, comme ses prédécesseurs, ne se posait pas de questions sur l'authenticité des textes attribués à Ephrem en syriaque et en grec. Il en résulte que la plupart des textes utilisés par Millet sont pseudépigraphes ou sporadiquement inauthentiques.

Quant à l'Ephrem authentique (ou du moins considéré comme tel par les syriacisants), il parle du Jugement Dernier en ces termes : « Cum Dei Filius cum potestate magna et majestate in caeli nubibus apparebit ut mortuos ad vitam restituat, descendent cum eo omnes angeli horribili tuba personantes, cujus clangorem omnes qui in monumentis sunt audientes in momento in ictu oculi singuli ad vitam excitabuntur. Tunc thronus firmabitur in quo Judex sedebit. Mox separabit malos de medio justorum, bonos quidem regno, malos vero gehennae perpetuo adduciturus » (Parénèse XXXI, Assemani syriaque VI, 482). Ce texte ne correspond qu'en partie aux monuments figurés.

Ce n'est donc pas l'Ephrem authentique, mais des textes pseudépigraphes ou sporadiquement inauthentiques qui fournissent le canevas iconographique du Jugement Dernier. Ces textes à l'état liquide, dont les plus anciens remontent au VI^e siècle, combinent Daniel VII avec



Fig. 2. — Venise, S. Marco, « Trône de saint Marc », vue latérale. Symbole de Matthieu, anges sonnant le réveil des morts.



Fig. 1. — Dumbarton Oaks, Terre-cuite Barberini. Christ Juge.

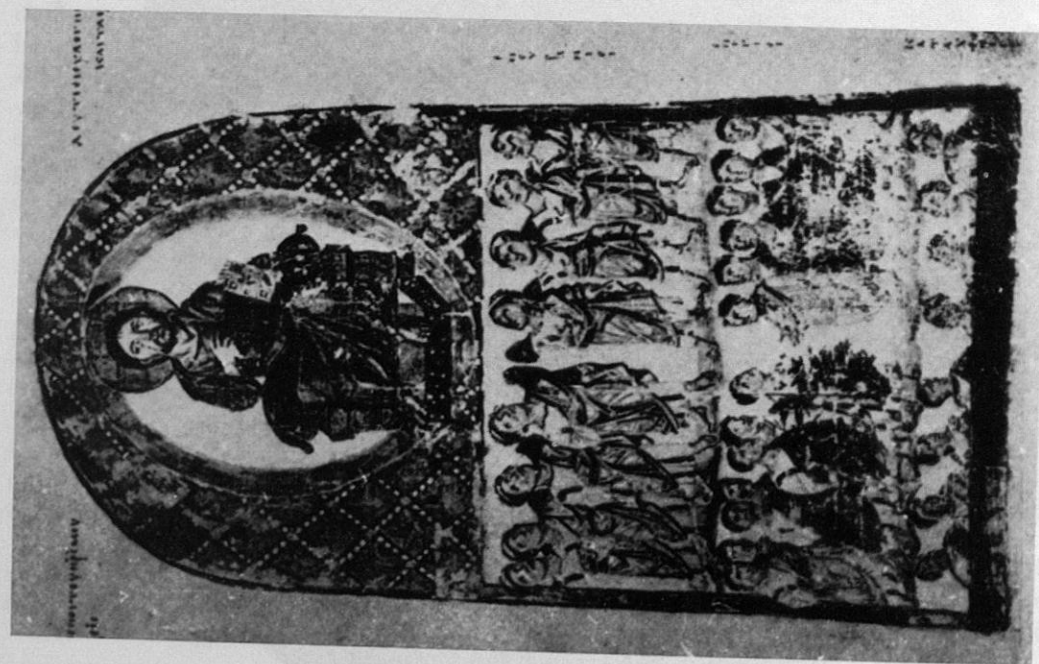


FIG. 3. — Vatican. Manuscrit de Cosmas Indicopleustes.
Deuxième Parousie.



FIG. 4. — Torcello. Mosaïque. Jugement Dernier.

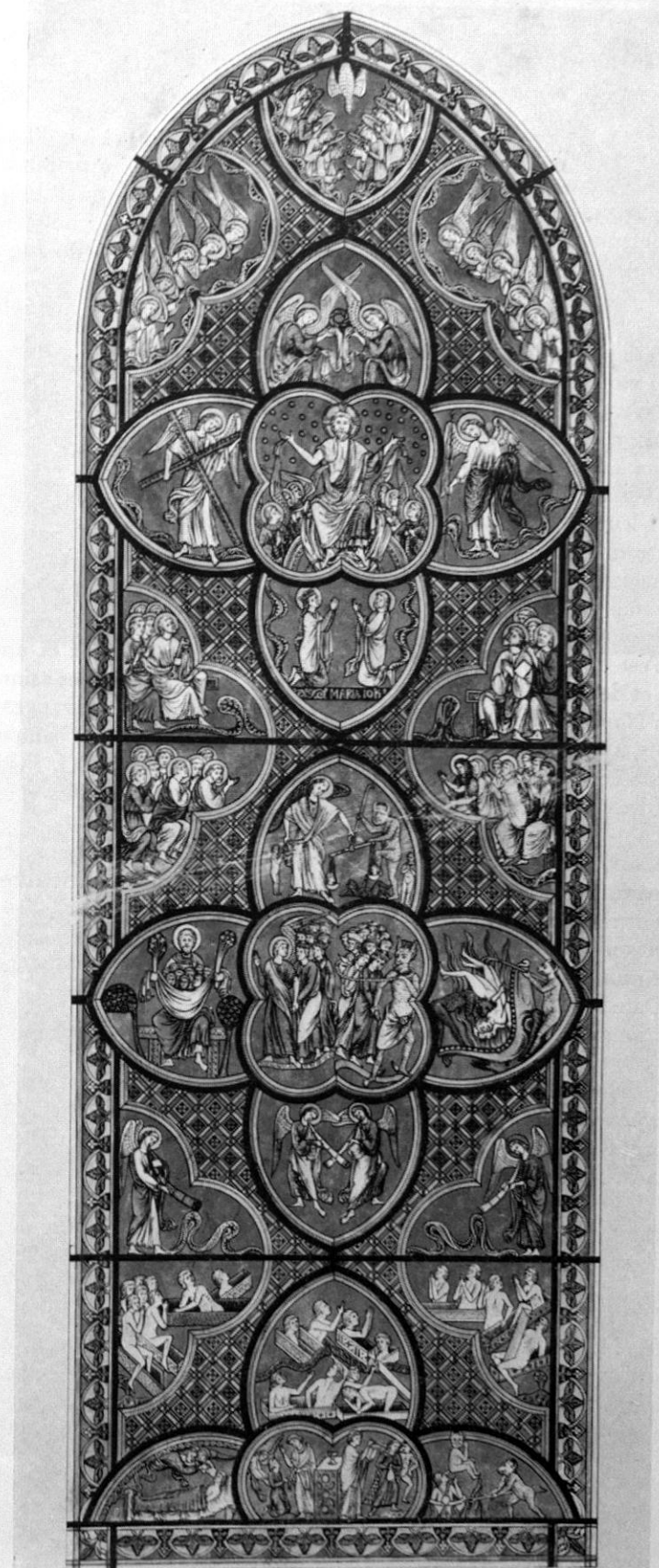


FIG. 5. — Bourges, cathédrale. Vitrail du Jugement Dernier.

Matthieu XXIV, et des éléments de l'Apocalypse, des psaumes, de la vision d'Ezéchiel, des apocryphes. Comme M. Grabar a bien voulu nous le faire remarquer, les monuments figurés du Jugement Dernier ne présentent jamais la vision de Daniel à l'état pur, mais toujours combinée avec ces autres éléments. Ainsi donc, bien qu'il fût lui-même hostile à l'iconographie religieuse, Ephrem est censé être l'auteur des textes dont s'inspire l'iconographie du Jugement Dernier.

Une partie des Pères de l'Eglise adopta rapidement l'idée manichéenne que les peintures sont les livres des illettrés.

Saint Nil, qui mourut au Sinaï vers 430, écrit à l'évêque Olympiodore : « Tu m'écris pour me demander s'il n'est pas préférable pour toi, qui vas bâtir un grand temple en l'honneur des saints martyrs qui ont été les témoins du Christ... d'accrocher des images dans le chœur, et de couvrir les murs à droite et à gauche de scènes de chasse de toute sorte, en montrant sur la terre ferme des filets tendus, des lièvres, des biches... en fuite, et les chasseurs se précipitant avec leurs chiens à leur poursuite; en mer, des filets pleins de toute sorte de poissons, et que les pêcheurs tirent à terre. En outre, des stucs montrant tout ce qu'on peut montrer pour le plaisir des yeux dans la maison de Dieu. Enfin, dans la nef, tu veux mettre mille croix, et des histoires d'oiseaux, de serpents et de plantes de toute espèce. Quant à moi... je dirai qu'il serait enfantin... de faire errer les yeux des fidèles sur de semblables peintures. Ce qui est digne d'une pensée stable et virile, c'est de faire représenter à l'orient du chœur une croix et une seule... Faire couvrir d'un côté et de l'autre par la main d'un excellent artiste l'église des saints, des histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, afin que les illettrés, qui ne peuvent pas lire les saintes écritures, apprennent par la vue de la peinture... Et, la nef comportant plusieurs chapelles, on se contentera de mettre dans chacune la croix... » (Épître LXI, PG 79, 577 et 580).

Le projet d'Olympiodore est à rapprocher de la décoration de certaines églises de l'époque iconoclaste.

Le pape Grégoire le Grand, mort en 604, exprime la même idée que saint Nil :

« Pictura in ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valet » (PL 77, 1027).

« Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legant qui litteras nesciunt » (PL 77, 1127).

Saint Jean Damascène écrit de même en 727 :

« Les images sont des livres pour les illettrés » (PG 94, 1268; voir aussi PG 94, 1172 ab).

Jusqu'à 726, date à laquelle commence à Constantinople la querelle des images, il n'y a pas de point de vue orthodoxe sur la question. En d'autres termes, avant 726, les orthodoxes sont indifféremment iconophiles ou iconoclastes. Si l'iconophile saint Jean Damascène reprend les arguments de Mani, il est en bonne compagnie, avec saint Nil et Grégoire le Grand. En revanche, l'iconoclaste saint Ephrem se rencontre avec un autre Père qui, au IV^e siècle, a pourfendu l'hérésie, saint Épiphane, sur lequel on se reportera au récent article de P. Nautin dans le *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* (colonnes 622 et 628) et à C. K. Holl, *Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung, Gesammelte Aufsätze*, Tübingen 1928, p. 351-387. On remarquera que le syriaque était la langue maternelle de ces deux Pères. Résultat tout à fait inattendu, en ce qui concerne les images : la position officielle de l'Eglise est celle de l'hérésiarque Mani.

Si nous n'avions pas l'Ephrem syriaque, il nous serait impossible de juger de la position de saint Ephrem en ce domaine. L'Ephrem grec, en effet, présente des passages iconoclastes et

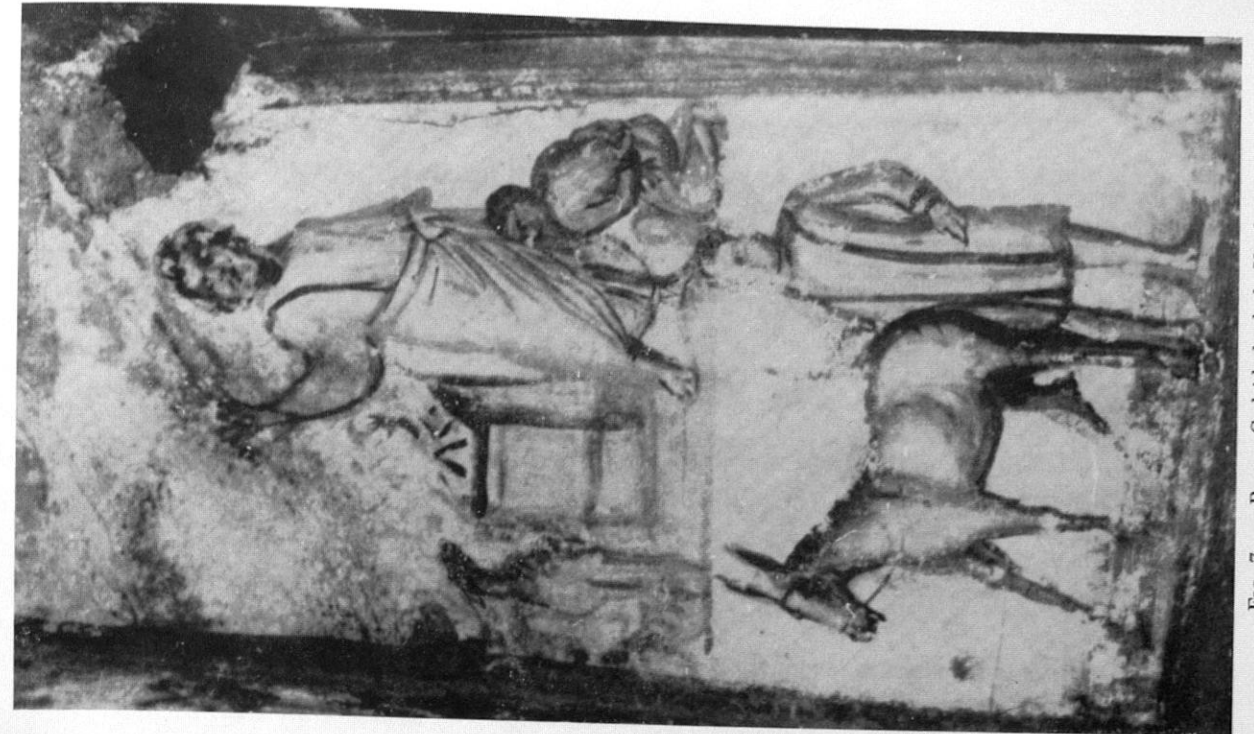


Fig. 7. — Rome. Cathédrale de la Via latina. Sacrifice d'Abraham (d'après A. Ferrua).



Fig. 6. — Berlin. Musée archéologique. Pyxide. Sacrifice d'Abraham.

des passages iconophiles, avec, des deux côtés, des pièces dont le caractère métrique est un critère d'authenticité (notre article, colonnes 804-806).

Dans l'un des deux passages iconoclastes, l'auteur demande ironiquement à un solitaire : « Es-tu venu ici pour apprendre l'art du peintre, pour devenir capable de faire le portrait des hommes? » (Macarisme 21, Assemani I, 283 e). Il s'agit là d'une pièce métrique (notre article du *Dictionnaire de Spiritualité*, colonne 805).

Dans l'autre passage (*Parénèses aux moines d'Égypte*; Assemani II, 190 ab), on lit :

« Ceux qui, aux yeux du monde, se distinguent dans les guerres sont représentés sur les murs et sur des tableaux de bois qui illustrent l'histoire des guerres : les uns bandent leur arc, les autres blessent leurs ennemis; les uns fuient, les autres avec leur épée moissonnent les ennemis comme des épis. Cela pour piquer le zèle de la postérité et pour honorer les braves. Beaucoup, de même, représentent dans les maisons de prière les épreuves des saints, soi-disant pour piquer le zèle des lâches, et, en réalité, pour le plaisir des yeux. »

Le fait que ces *Parénèses* soient citées par Photius implique qu'elles sont antérieures au IX^e siècle.

Venons-en aux passages iconophiles.

Dans le sermon *In Abraham et Isaac* (Assemani II, 317ef), on lit : « Toutes les fois que j'ai vu les images de cet enfant, je n'ai pas pu passer sans verser de larmes. L'art a agi sur moi, m'amenant par la vue à une conception claire de cette histoire. Isaac se trouvait près de l'autel, agenouillé devant son père, ayant les mains liées dans le dos. Ensuite, on voit Abraham qui... tire d'une main vers lui l'enfant par les cheveux, se penche sur l'enfant en regardant le visage d'Isaac, qui à son tour le regarde d'un air triste en attendant le coup. De l'autre main, armée d'une épée, il se prépare à l'égorger. Il touche la chair. Déjà la pointe de l'épée est près de la gorge, pour s'enfoncer dans ses entrailles. C'est à ce moment que la voix divine à retenu sa colère et empêché le sacrifice ». Il s'agit d'une pièce métrique. Les manuscrits l'attribuent tantôt à Chrysostome, tantôt à Grégoire de Nysse, tantôt à Ephrem. En réalité, il s'agit probablement de Grégoire de Nysse s'inspirant d'une pièce métrique de l'Ephrem grec. Sur ce point, ma pensée est plus ferme que quand j'écrivais mon article (colonne 806).

Voici deux exemples d'images du « Sacrifice d'Abraham » qui remontent à l'époque de l'Ephrem et rappellent la description ci-dessus : pyxide du musée de Berlin (fig. 6) et fresque de la catacombe nouvellement découverte de la via Latina (fig. 7).

Dans l'*Encomium in martyres*, on lit :

« Il a l'intention de faire une image joyeuse et belle présentant à tous les yeux les épreuves des saints martyrs » (Assemani III, 248 f).

« ... une image très grande, et digne des épreuves des saints martyrs, à l'intention de toutes les générations futures » (*ibid.*, 249 b).

Il s'agit là d'une pièce métrique (notre article, colonne 805).

Les passages de l'Ephrem grec qui relèvent de l'archéologie profane sont les suivants :

« Combien de rois, chefs d'États, se sont érigé à eux-mêmes des images et des stèles, pour qu'on se souvienne d'eux après leur mort. D'autres rois leur ont succédé, qui ont brisé leurs images et leurs statues, ou qui, ayant gratté la figure de leurs prédécesseurs, ont fait graver la leur » (Assemani I, 213). Ce sermon vient probablement d'un milieu cénobitique égyptien (notre article, colonne 811). Le cas de portraits utilisés pour un second, ou même un troisième personnage, est fréquent depuis l'époque romaine.

« Qui héritera de nos habits de soie et d'or et des tissus diaprés et somptueux? Qui montera nos chevaux, dont le mors est en or? Qui sera suivi de nos nombreux esclaves, qui viennent de tous les pays? Qui habitera les châteaux et les *triclinia* que je me suis donné la peine d'orner de marbres, dont le sol est en mosaïque et le plafond doré? Pour qui travailleront cuisiniers et échantons? Qui reposera sur le lit dont les chevilles sont en argent? Qui recevra les récoltes, le vin fin, les primeurs de mes jardins? Qui portera les colliers et les ceintures en or? Qui héritera de nos armes, de nos armures, de nos chevaux entraînés pour le voyage et pour la guerre? Qui sera appelé Seigneur par les serfs? A qui nos parfums, nos chiens de chasse et nos faucons? A qui mes métayers apporteront-ils les primeurs? Qui percevra les impôts? » (*De recordatione mortis*; Assemani III, 116-117). Cette amusante évocation de la vie d'un grand seigneur prendrait tout son intérêt si le morceau où elle se trouve était daté et localisé avec précision. La meilleure illustration de ce passage est, comme a bien voulu me le faire remarquer M. E. Barbier, la mosaïque dite du seigneur Julius, au musée du Bardo (A. Grabar, *Cahiers archéologiques* XII, 1962, p. 130, fig. 11). Cette mosaïque est du IV^e siècle, alors que la langue du *De recordatione mortis* est beaucoup plus tardive. Mais, de l'époque romaine à l'époque byzantine, la vie de château devait pratiquement être immuable.

« L'homme a posé sur le verre des feuilles d'or, et le verre est devenu doré » (Assemani III, 172 d). Le *De poenitentia* est un morceau dans lequel on relève une leçon du Diatessaron, ce qui est une garantie d'authenticité (notre article, colonne 813).

Mentionnons enfin sans la traduire une liste des métiers (Assemani II, 175 f-176 d). Cette liste se trouve dans les *Parénèses aux moines d'Égypte*, dont il a été question ci-dessus. Elle mériterait d'être étudiée en détail. Mais nous laissons ce soin aux spécialistes de la technologie byzantine.

En matière de conclusion, il convient de dissiper une impression fausse que le présent article n'aura pas manqué de faire naître, c'est-à-dire qu'il n'y a rien d'authentique dans l'Ephrem grec. Nous rappelons qu'un certain nombre de sermons ont un original syriaque conservé, que d'autres présentent des leçons du Diatessaron et de la *Vetus Syra*, et que l'authenticité et l'inauthenticité de l'ensemble sont sporadiques.

Paris.

Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU.

mistake since it is not difficult to count up to seven (Fig. 1). It should be borne in mind that the usual representations of the lampstand of the Temple show an equal height of the seven branches which culminate in the receptacle for the oil. (Obviously the frequent description of these lampstands as candlesticks is erroneous and not supported by the Biblical texts, or early examples ⁽¹⁾.) The Jewish gilt glass of the Early Christian Period in the Vatican shows the lampstand and other sacred vessels before the Temple and within its precincts. This theme may well possess, additional to its literal meaning, a cosmic symbolism (Fig. 2.). On the other hand, the lampstand of the Bodleian Manuscript has four superimposed double branches ending in points which look like horns and the lamps hang down from these branches at alternating intervals, in order to avoid undue proximity. As the difference between this lampstand and the conventional representations of the ones in the Temple are marked, they may therefore allow us to reconstruct a *Chanukkah* lamp of the *menorah* type, which some Jewish sage showed or described to the illuminator ⁽²⁾. This is not as strange as it seems at first sight, since Petrus Comestor and Nicolaus de Lyra, for example, based their work on an intimate knowledge of Jewish scholarship, and even included conflicting versions of Jewish and Christian authorities ⁽³⁾. For example the two lampstands in Nicolaus de Lyra's *Postilla* in the John Rylands Library, Manchester, finished in Pesaro in 1402, show variation in the height of the stem but similarity in detail, although the first one is supposed to be based on Rashi, the second, on « other doctors », i.e. Christian commentators (Fig. 3). What is exceptional in the case of the *Bible Historiale* is the substitution of the lampstand for *Chanukkah* for that of the Temple. It may be added that the Jew kindling the Temple lampstand or candlestick is a frequent iconographic device, for example twice in the Hebrew manuscript from France of the late 13th century in the British Museum (MS 11639). This tradition is later transferred to the *Chanukkah* candlestick, such as seen, for example, in the Rothschild manuscript in the Bezalel Museum in Jerusalem (No. 24) or the *Minhagim* book (of customs) produced in Amsterdam in 1663.

Another interesting source with regard to art is found in the Talmud, both in the *Mishnah* and *Gemara* with regard to Rabbi Gamaliel (II) who had images of the sun, moon and the stars in his room, in order to facilitate mathematical calculations, especially in connection with the New Moon ⁽⁴⁾. These may help to explain the signs of the Zodiac and the representations of the sun god found in later Palestinian synagogues ⁽⁵⁾.

To sum up: the study of Jewish art is like a mosaic, in which every small stone may be helpful in the general pattern. It is the aim of the present study to make some contribution in this field.

Manchester.

H. ROSENAU.

⁽¹⁾ A. REIFENBERG, *Ancient Jewish coins*, 2nd ed. Jerusalem 1947, and J. LEVEEN, *The Hebrew Bible in Art*, London 1944. Cf. note 2.

⁽²⁾ Cf. B. SMALLEY, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, 2nd ed. Oxford 1952, *passim*.

⁽³⁾ Cf. F. MADAN, *Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford 1897, p. 557. M. R. JAMES, *A Catalogue of the Latin Manuscripts in the John Rylands Library*, Manchester 1921, n°s 29, 30, 31, p. 81 ff. About Petrus Comestor and other clerics intent on Jewish studies cf. SMALLEY, *op. cit.* After the completion of this study I received P. Bloch's *Siebenarmige Leuchter in Christlichen Kirchen*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXIII, 1961, in which a later example of the *Postilla* is published (Fig. 53 of this interesting work).

⁽⁴⁾ Soncino Talmud, *Rosh Hashanah*, translated by M. SIMON, II, 24 a/b, p. 105 ff. URBACH, *op. cit.*, p. 235.

⁽⁵⁾ E. L. SUKENIK, *Ancient Synagogues in Palestine and Greece*, London 1934, *passim*.

NOTES SUR L'UN DES BAS-RELIEFS D'ALAHAN MANASTIRI, EN ISaurIE

par

N. THIERRY

Les bas-reliefs qui ornent la face interne des montants de la porte triomphale d'Alahan Manastiri (couvent de Koca Kalesi) sont difficiles à décrire, en raison du très mauvais état de la pierre, un calcaire coquillier qui a beaucoup souffert des temps.

Cependant, l'éclairage rasant du coucher de soleil détaille les profils usés et permet les précisions (fig. 1 et 2).

Notre schéma (fig. 3) est fait d'après projection de la photographie. Il semble bien que l'archange, tenant sceptre et globe crucigère, soit debout sur « Gillou », cette personnification du Mal que le cavalier perce sur diverses images prophylactiques. On connaît, en particulier, les amulettes gravées de cette représentation (fig. 4); elles proviennent d'Asie Mineure, d'Égypte et, surtout, de Syrie, et sont paléochrétiennes ou du Haut Moyen Âge ⁽¹⁾.

Certains d'entre elles portent, au revers, avec l'inscription du Trisagion, l'image d'une vision théophanique ⁽²⁾; ce qui n'est pas sans rappeler la composition iconographique de la porte d'Alahan Manastiri (vision d'Ezéchiel sur le linteau, archanges vainqueurs sur les montants) ⁽³⁾. Le grand nombre de ces amulettes prophylactiques donne idée du crédit accordé aux légendes traitant des maléfices de « Gillou » ⁽⁴⁾.

Sur le bas-relief d'Alahan Manastiri, on reconnaît la forme caractéristique de cette créature, le torse féminin, le corps rond et couvert d'écailles de serpent. Le sculpteur a dû s'adapter à la faible largeur du champ; le corps de reptile est recourbé au-dessus de la tête, à la façon d'un scorpion ⁽⁵⁾. Les bras demi-ploqués et légèrement relevés ébauchent le même geste que sur une

⁽¹⁾ G. SCHLUMBERGER, *Amulettes byzantines anciens destinés à combattre les maléfices et les maladies*, Paris 1892, 21 pages. P. PERDRIZET, *Negotium perambulans in tenebris*, Strasbourg 1922, p. 1-27. R. MOUTERDE, *Objets magiques*, dans *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, t. XXV, fasc. VI, p. 121-126. C. BONNER, *Studies in Magical Amulets*, Collection University of Michigan Studies. Humanistic Series, vol. XLIX, 1950, p. 112 et suiv.

⁽²⁾ G.-R. MOUTERDE, *op. cit.*, pl. IX, n°s 55 et 57; p. 122-123. Les inscriptions y sont très caractéristiques; pour le n° 55 : « Sceau de Dieu, garde de tout mal celui qui porte ce phylactère ».

⁽³⁾ N. et M. THIERRY, *Le monastère de Koca Kalesi*, dans *Cahiers archéologiques* IX, p. 89-98.

⁽⁴⁾ P. PERDRIZET, *op. cit.*, p. 16-25.

⁽⁵⁾ Sur la plupart des images, le démon femelle est étendu sur le sol; cependant, sur une amulette, l'ange Arlaf, debout, transperce la femme ployée en deux (cf. les deux croquis d'après SCHLUMBERGER, *op. cit.*, p. 2 et 4).

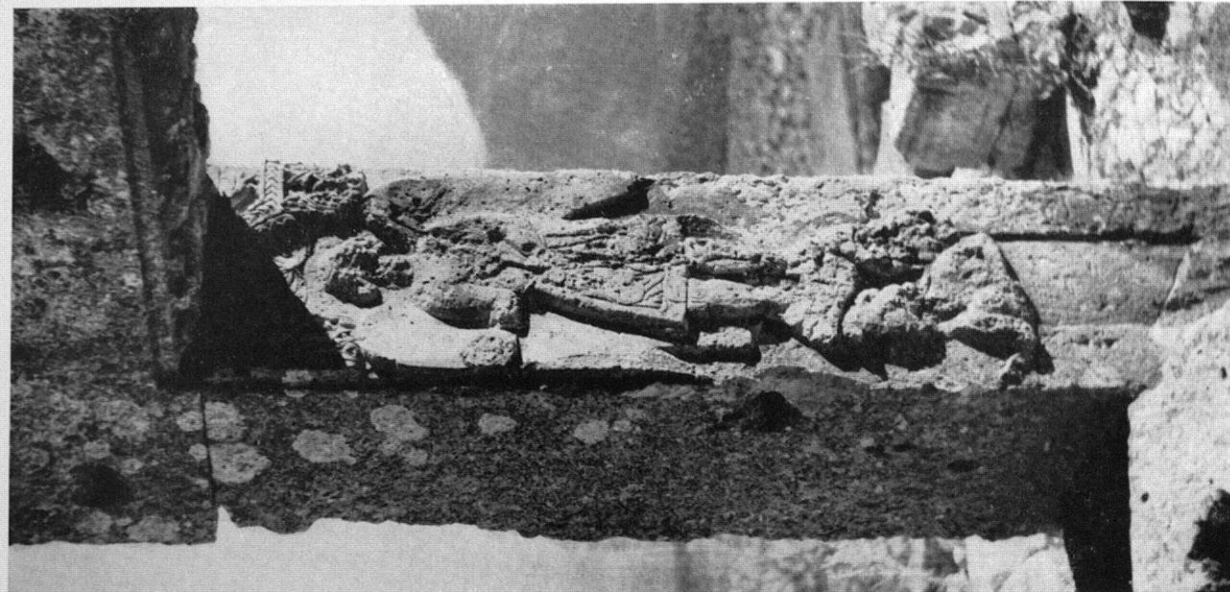


FIG. 2. — Alahan Manastiri. Détail de la fig. 1.



FIG. 1. — Alahan Manastiri. Encadrement d'une porte.

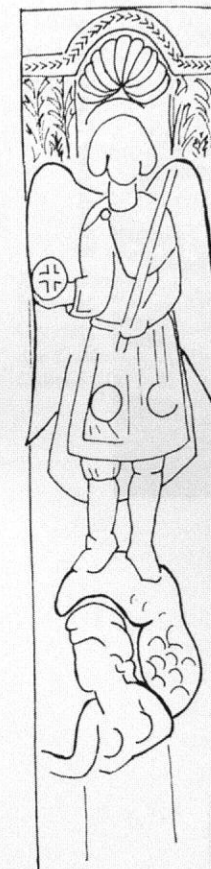


FIG. 3.
Alahan Manastiri.
Bas-relief
sur le montant
de la porte.
(Dessin N. Thierry)



FIG. 4. — Deux amulettes (d'après G. Schlumberger).



FIG. 6. — Yılanlıkilise (Cappadocie). Peintures murales. Un archange.



FIG. 5. — Baoult. Peinture murale. Saint Sisinnios.

fresque de Baoult (fig. 5); la diablesse s'adresse à l'archange qui « lui arrache le secret de ses noms et la rend inoffensive pour ceux qui les sauront » (1).

Ainsi, cette porte montre, en haut, le Dieu de l'Apocalypse, et sur les côtés, les symboles de la victoire céleste sur le démon; elle peut être le prototype de ces entrées d'églises plus tardives qui s'ornent des figures protectrices d'archanges. Nous donnons ici la photographie inédite (fig. 6) de l'une d'entre elles, Yılanlıkilise (2).

Entre l'église en forme de croix libre, et le narthex consacré au Jugement Dernier (où les Vieillards de l'Apocalypse portent des noms d'anges bénéfiques tels que ΔΑΜΗΝΑΗΛ, ΑΔΟΝΑΗ, ΘΕΑΒΑΟ, etc.), le bras ouest, qui sert de porche, porte les figures en pied de Michel et Gabriel, de chaque côté du Christ assis, bénissant et tenant le Livre ouvert.

Étampes.

N. THIERRY.

(1) P. PERDRIZET, *op. cit.*, p. 15.

(2) C'est la seule église du vallon de Peristrema, en Cappadoce, qui soit, actuellement décrite (H. ROTT, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Leipzig 1908, p. 271-273; et N. et M. THIERRY, *L'église du Jugement Dernier à Ihlara*, dans *Anatolia*, V, Ankara 1960). Dans la région de Göreme, il en existe un autre exemple dans une église inédite, Ayvalı kilise qui sera publiée dans le tome XIV des *Cahiers archéologiques*; l'archange Michel (ici nommé ΜΙΧΑΗΛ Ο ΜΕΓΑΣ Ο ΕΝ ΤΥΧ ΧΟΝΥΣ *sic*) Gabriel (Ο ΜΕΓΑΣ ΓΑΒΡΙΗΛ) encadrent la porte d'entrée.

UN RELIQUAIRE PROVENANT D'ISAURIE

par

ANDRÉ GRABAR

Je n'ai jamais vu le reliquaire qui fait l'objet du présent article (fig. 1-5). Je ne le connais que par la description qu'en a donnée M. Michel Gough, et les photographies qu'il en avait prises et qui accompagnent son étude publiée dans *Byzantinoslavica* 19, 1958, p. 244-250. C'est à son obligeance que je dois de pouvoir joindre aux lignes qui suivent des photographies de ce reliquaire. Je suis heureux de pouvoir l'en remercier, ainsi que la maison d'édition « Thames and Hudson Ltd », Londres, qui m'en a fait tenir des épreuves, avec autorisation de les reproduire d'après des clichés qui viennent de paraître dans un livre de M. Gough, *The Early Christians*, Londres 1961, publié par cet éditeur.

C'est à M. Gough, en 1957, pendant un voyage qu'il effectuait à travers l'Asie Mineure, qu'un paysan fit voir ce reliquaire, accidentellement déterré (dans les ruines d'une église, selon ce paysan) dans la localité dite Çirga, en Isaurie, au Sud de Balabolu et à environ 35 km au Sud-Ouest de Mut. Sur le conseil de l'archéologue britannique, le reliquaire fut déposé au musée d'Adana, où il fut photographié. En le publiant, M. Gough en a proposé une première étude à laquelle ont contribué également Sir William Calder, Dr W. Culican et les professeurs D. Talbot Rice et J. M. C. Toynbee. Grâce à ces efforts conjugués, la nature de l'objet et ses caractéristiques ont été reconnues, les images qui le décorent et les inscriptions tracées sur ses parois, déchiffrées, et la pièce dans son ensemble datée de la deuxième moitié du ve siècle et attribuée à un atelier de la région.

Le reliquaire de Çirga présente un intérêt considérable. Or, si méritoire qu'il soit, l'article de M. Gough ne répond pas à toutes les questions que cet objet pose à l'archéologue, sans parler de certaines explications de cet auteur et de ses conseillers qui demandent à être abandonnées



Photo M. Gough.

FIG. 1. — Reliquaire de Çirga.
L'un des côtés latéraux.

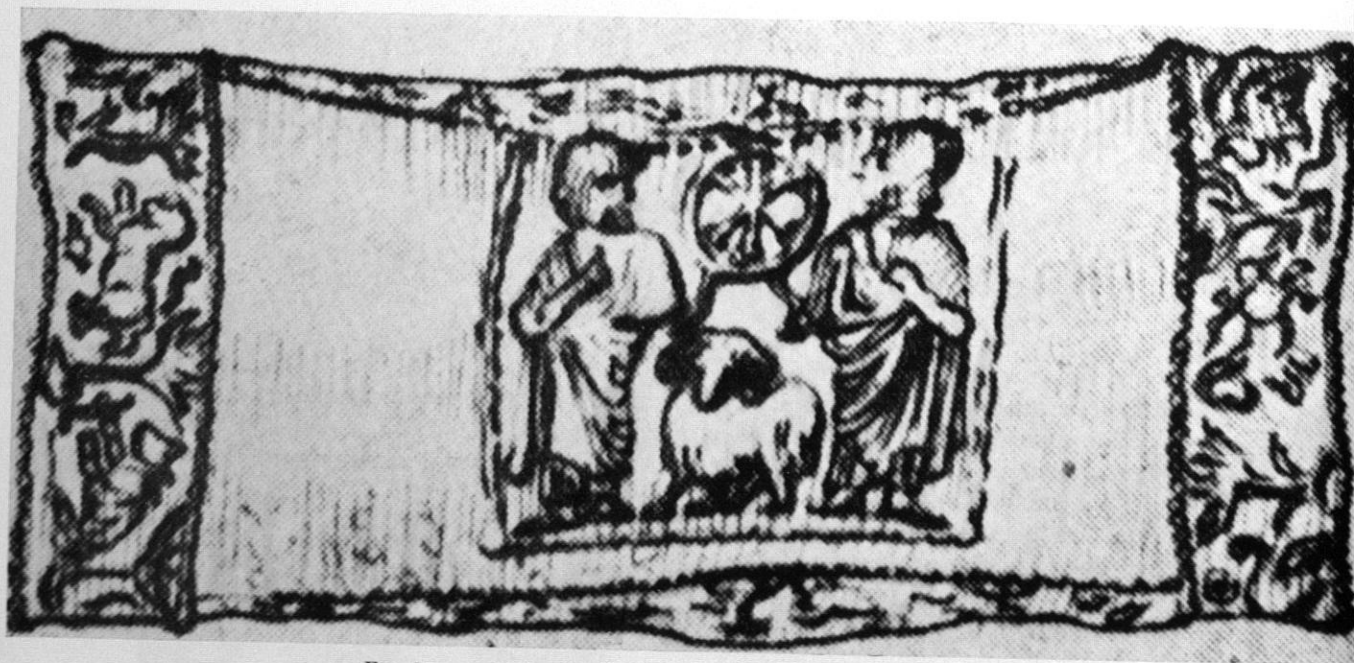


FIG. 2 a. — Reliquaire de Çirga. Couvercle. D'après M. Gough.



FIG. 2 b. — Reliquaire de Çirga. Partie antérieure du couvercle. D'après M. Gough.

et remplacées par d'autres. C'est ce qui nous a amené à rédiger la présente étude qui, elle aussi évidemment, n'a rien de définitif.

Le reliquaire est confectionné avec des feuilles assez minces d'argent, que décorent des motifs au repoussé. Il comprend deux éléments séparés : une boîte rectangulaire de 4,6 cm $\times$ 1 cm (largeur) $\times$ 4 cm (hauteur), et un couvercle demi-cylindrique de 2,8 cm de hauteur. A en juger d'après la technique et même l'iconographie des motifs, la boîte et le couvercle ont été confectionnés en même temps, dans le même atelier. Le fragment d'une inscription qu'on aperçoit sur le bord d'une paroi de la boîte et une ligne incurvée, qui apparaît au bas de l'un des



Phot. M. Gough.

FIG. 3. — Reliquaire de Çirga. Côté antérieur.



Phot. M. Gough.

FIG. 4. — Reliquaire de Çirga. Côté postérieur.



116. — Vase liturgique de Carthage.
D'après le Bulletin d'archéologie chrétienne, 1867, pl. VII.

FIG. 5. — Seau de Tunis (disparu). D'après De Rossi.



FIG. 6. — Médaillon de Mersine.

Phot. Musée de l'Ermitage.



FIG. 7. — Médaille du IV^e siècle.



FIG. 8. — Médaille du IV^e siècle.



FIG. 9. — Médaille de Valens.



FIG. 10. — Sainte Thècle sur une ampoule.
D'après Grabar, *Martyrium*.

petits côtés du couvercle, montrent à quel point le travail de ces orfèvres était sommaire et négligé. Ils disposaient de feuilles d'argent assez grandes dans lesquelles ils imprimaient côte à côte (à l'aide de matrices distinctes) des motifs indépendants les uns des autres. Ils les découpaient ensuite, pour en faire les parois ou les couvercles de reliquaires (et probablement d'autres objets similaires). Ces découpages se faisaient sans soin, et des morceaux de tel motif du décor pouvaient être séparés du reste de ce motif, et apparaître, sans raison, à la périphérie d'un autre fragment de la même feuille d'argent. A ce dernier détail près, particulièrement lamentable, c'est le genre d'orfèvrerie qu'offrent les coffrets à revêtement métallique des derniers siècles de l'Antiquité, qu'on trouve en Rhénanie et en Pannonie ⁽¹⁾, et le fameux seau en plomb de Tunis ⁽²⁾ (trouvé et reperdu au XIX^e siècle). Sur tous ces objets, on constate l'application du même procédé technique fréquemment appliqué à la confection en série d'objets bon marché : les motifs de décor, au repoussé, étaient obtenus en pressant la feuille de métal contre une matrice en bois ou en métal; chaque motif y est indépendant des autres, et généralement entouré d'un cadre spécial, rectangulaire ou rond. Des motifs très divers, par exemple, païens et chrétiens, voisinent sur le même objet. Le seau de Tunis en offrait la série la plus hétéroclite (fig. 6).

Le reliquaire de Çirga est décoré de la même façon. C'est ce qui explique la répétition par deux fois des mêmes figures d'orantes (deux fois un orant et deux fois une orante). Chaque motif a son cadre de perles. Le motif de trois personnages enfermés dans un cercle s'inspire de compositions monétaires, ou plutôt de ces médailles de pèlerinages chrétiennes qu'on connaît à Rome depuis le III^e siècle (avec profils des saints Pierre et Paul) ⁽³⁾ et au IV^e-V^e siècle (saint Laurent, etc.) ⁽⁴⁾; et en Orient, pendant toute la période paléochrétienne (depuis les médailles païennes et juives d'Asie Mineure, jusqu'aux ampoules de saint Ménas et d'autres saints ou du Golgotha à Jérusalem) ⁽⁵⁾.

La composition inscrite dans ces médaillons, sur le reliquaire de Çirga, rappelle, elle aussi, certaines effigies monétaires, de celles qu'on trouve depuis la période constantinienne : personnage frontal trônant flanqué de deux acolytes (fig. 7 et 8); deux personnages debout encadrant un motif central et notamment le *vexillum*, le bouclier à *vota*, puis la croix ou le monogramme du Christ ⁽⁶⁾. Sans qu'il soit question d'inspirations directes par des médailles impériales romaines — il s'agit de formules iconographiques très apparentées — on observera la ressemblance du mouvement des acolytes de la médaille constantinienne (fig. 8) et des apôtres sur le reliquaire de Çirga (fig. 1). D'une allure plus monétaire encore est la composition qui se répète sur chacun des deux petits côtés du reliquaire et qui figure les bustes d'un empereur et d'une impératrice (voir le diadème et la fibule de l'empereur, la couronne de l'Augusta). La façon de couper le buste (très haut) ainsi que le profil caractéristique des têtes, surtout celui de l'empereur

(1) F. VOLBACH, *Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter* (Katalog des Röm.-Germ. Zentralmuseums, Bonn, 1928).

(fig. 9) ⁽¹⁾, ne laissent aucun doute sur le modèle initial de cette figuration, qui doit être cherché dans l'iconographie monétaire du IV^e siècle. En principe, ces deux personnages qui encadrent une grande croix emperlée devraient évoquer Constantin et Hélène. Mais la grande croix gemmée parlerait plutôt en faveur d'une création de l'époque théodosienne, même si l'image prétendait figurer Constantin et Hélène. C'est à l'art théodosien qu'on attribuerait aussi de préférence la croix entre les apôtres Pierre et Paul, ou celle qui surmonte la tête de l'Agneau, sur les petits côtés du couvercle. Nous reviendrons plus loin sur l'abondance extraordinaire des images de la croix, qui fait penser, entre autres, au fameux texte d'Olympiodore qui, vers 400, signale et critique l'usage de multiplier les images de la croix sur les parois des églises ⁽²⁾.

Enfin, le monogramme du Christ entre les apôtres et le dédoublement de l'image symbolique du Christ (Agneau + croix ou monogramme) sont dans l'esprit de l'iconographie du IV^e et du V^e siècle ⁽³⁾. La grande croix-sceptre de l'un des deux personnages qui flanquent la figure du Christ trônant est attribuée à saint Pierre ⁽⁴⁾, sur bien des sarcophages des IV^e et V^e siècles qui montrent une Remise de la Loi par le Christ en majesté, et dans les scènes de l'Ascension, sur une miniature de l'Evangile de Rabula et sur les ampoules de Terre sainte. M. Gough décrit ce personnage comme imberbe, mais ce détail mériterait d'être contrôlé (la photographie ne le permet pas), car les analogies, le costume de ce personnage, et peut-être sa coiffure (tonsure ?) suggèrent une figure de saint Pierre. Le personnage qui lui fait pendant est sûrement saint Paul. On ne saurait penser à une seconde représentation des mêmes saints que d'autres reliefs du reliquaire montrent en orants, car ceux-là sont imberbes, l'un et l'autre, et ils portent un costume différent.

L'identité de ces orants ne soulève aucun doute. Le personnage masculin est bien un saint Conon, comme le dit l'inscription qui l'accompagne. Mais il ne s'agit d'aucun des trois saints de ce nom proposés par M. Gough, mais d'un saint Conon de Bidana (à 40 milles d'Iconium) ou Conon l'Isaurien, qu'il faut préférer aux autres parce que c'était un saint de la région même d'où nous vient le reliquaire ⁽⁵⁾. Selon la Vie de ce saint, il avait un pouvoir exceptionnel sur

(1) A comparer notamment le nez, les lèvres, le menton rond du personnage masculin, sur le reliquaire, avec le profil des empereurs du IV^e siècle, sur les médaillons de Constantin et de ses fils, et plus spécialement de Valens. Exemples : PIERCE et TYLER, *loc. cit.*, fig. 16, 20, 29, 33, ainsi que notre fig. 9.

(2) « Dans la nef, tu veux figurer mille croix ». Voir, dans ce même recueil, p. 34, une traduction de l'ensemble de ce texte célèbre, par M^{me} D. Hemmerdinger.

(3) C'est bien sur les objets mobiles (sarcophages, reliquaires, verres) et dans les absides des églises des IV^e et V^e siècles qu'on voit surtout, côte à côte, les figurations anthropomorphes et zoomorphes du même sujet (par ex. le Christ et l'Agneau, les Douze apôtres et les Douze brebis). Les représentations analogues, mais plus tardives, répètent

petits côtés du couvercle, montrent à quel point le travail de ces orfèvres était sommaire et négligé. Ils disposaient de feuilles d'argent assez grandes dans lesquelles ils imprimaient côte à côte (à l'aide de matrices distinctes) des motifs indépendants les uns des autres. Ils les découpaient ensuite, pour en faire les parois ou les couvercles de reliquaires (et probablement d'autres objets similaires). Ces découpages se faisaient sans soin, et des morceaux de tel motif du décor pouvaient être séparés du reste de ce motif, et apparaître, sans raison, à la périphérie d'un autre fragment de la même feuille d'argent. A ce dernier détail près, particulièrement lamentable, c'est le genre d'orfèvrerie qu'offrent les coffrets à revêtement métallique des derniers siècles de l'Antiquité, qu'on trouve en Rhénanie et en Pannonie ⁽¹⁾, et le fameux seau en plomb de Tunis ⁽²⁾ (trouvé et reperdu au XIX^e siècle). Sur tous ces objets, on constate l'application du même procédé technique fréquemment appliqué à la confection en série d'objets bon marché : les motifs de décor, au repoussé, étaient obtenus en pressant la feuille de métal contre une matrice en bois ou en métal; chaque motif y est indépendant des autres, et généralement entouré d'un cadre spécial, rectangulaire ou rond. Des motifs très divers, par exemple, païens et chrétiens, voisinent sur le même objet. Le seau de Tunis en offrait la série la plus hétéroclite (fig. 6).

Le reliquaire de Çirga est décoré de la même façon. C'est ce qui explique la répétition par deux fois des mêmes figures d'orantes (deux fois un orant et deux fois une orante). Chaque motif a son cadre de perles. Le motif de trois personnages enfermés dans un cercle s'inspire de compositions monétaires, ou plutôt de ces médailles de pèlerinages chrétiennes qu'on connaît à Rome depuis le III^e siècle (avec profils des saints Pierre et Paul) ⁽³⁾ et au IV^e-V^e siècle (saint Laurent, etc.) ⁽⁴⁾; et en Orient, pendant toute la période paléochrétienne (depuis les médailles païennes et juives d'Asie Mineure, jusqu'aux ampoules de saint Ménas et d'autres saints ou du Golgotha à Jérusalem) ⁽⁵⁾.

La composition inscrite dans ces médaillons, sur le reliquaire de Çirga, rappelle, elle aussi, certaines effigies monétaires, de celles qu'on trouve depuis la période constantinienne : personnage frontal trônant flanqué de deux acolytes (fig. 7 et 8); deux personnages debout encadrant un motif central et notamment le *vexillum*, le bouclier à *vota*, puis la croix ou le monogramme du Christ ⁽⁶⁾. Sans qu'il soit question d'inspirations directes par des médailles impériales romaines — il s'agit de formules iconographiques très apparentées — on observera la ressemblance du mouvement des acolytes de la médaille constantinienne (fig. 8) et des apôtres sur le reliquaire de Çirga (fig. 1). D'une allure plus monétaire encore est la composition qui se répète sur chacun des deux petits côtés du reliquaire et qui figure les bustes d'un empereur et d'une impératrice (voir le diadème et la fibule de l'empereur, la couronne de l'Augusta). La façon de couper le buste (très haut) ainsi que le profil caractéristique des têtes, surtout celui de l'empereur

⁽¹⁾ F. VOLBACH, *Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter* (Katalog des Röm.-Germ. Zentralmuseums, Mainz). — *Archaeologiai Ertesítő* I, 1881, p. 144 et suiv.; 52, 1939, p. 274 et suiv.; 82, 1955, p. 183 et suiv., et autres. — R. ENGELMANN, *Röm. Mitt.* XXIII, 1908, p. 355, fig. 2.

⁽²⁾ J. B. DE ROSSI, dans *Bulletino di arch. crist.*, 1857, pl. VIII. Cf. CABROL, *Dict.*, s. v. « Afrique ».

⁽³⁾ M. BESSON, *Saint Pierre et les origines de la primauté romaine*, Genève 1929. — J. VIELLIARD, dans *Le Moyen Age*, 2^e série, XXX, 1929.

⁽⁴⁾ J. B. DE ROSSI, *Bulletino*, 1869, nos 3 et 4 avec planches Cf. GRABAR, *Martyrium* II, p. 13-14, 77, 81-82.

⁽⁵⁾ C. M. KAUFMANN, *Iconographie der Menas Ampullen*, Le Caire 1910. Voir la bibliographie dans CABROL, *Dict. s.v. « (saint) Ménas »*. Cf. GRABAR, *Martyrium* II, p. 76, 344, pl. LVII, LVIII, LXIII, 8; *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, pl. II, VIII, X.

⁽⁶⁾ Quelques exemples : PIERCE et TYLER, *L'art byzantin* I, fig. 20. — *Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses* XI, 1890, d'où notre fig. 8. M. Gough désigne ces personnages comme « un homme » et « une femme » et ne tente pas d'en donner une explication.

(fig. 9) ⁽¹⁾, ne laissent aucun doute sur le modèle initial de cette figuration, qui doit être cherché dans l'iconographie monétaire du IV^e siècle. En principe, ces deux personnages qui encadrent une grande croix emperlée devraient évoquer Constantin et Hélène. Mais la grande croix gemmée parlerait plutôt en faveur d'une création de l'époque théodosienne, même si l'image prétendait figurer Constantin et Hélène. C'est à l'art théodosien qu'on attribuerait aussi de préférence la croix entre les apôtres Pierre et Paul, ou celle qui surmonte la tête de l'Agneau, sur les petits côtés du couvercle. Nous reviendrons plus loin sur l'abondance extraordinaire des images de la croix, qui fait penser, entre autres, au fameux texte d'Olympiodore qui, vers 400, signale et critique l'usage de multiplier les images de la croix sur les parois des églises ⁽²⁾.

Enfin, le monogramme du Christ entre les apôtres et le dédoublement de l'image symbolique du Christ (Agneau + croix ou monogramme) sont dans l'esprit de l'iconographie du IV^e et du V^e siècle ⁽³⁾. La grande croix-sceptre de l'un des deux personnages qui flanquent la figure du Christ trônant est attribuée à saint Pierre ⁽⁴⁾, sur bien des sarcophages des IV^e et V^e siècles qui montrent une Remise de la Loi par le Christ en majesté, et dans les scènes de l'Ascension, sur une miniature de l'Evangile de Rabula et sur les ampoules de Terre sainte. M. Gough décrit ce personnage comme imberbe, mais ce détail mériterait d'être contrôlé (la photographie ne le permet pas), car les analogies, le costume de ce personnage, et peut-être sa coiffure (tonsure ?) suggèrent une figure de saint Pierre. Le personnage qui lui fait pendant est sûrement saint Paul. On ne saurait penser à une seconde représentation des mêmes saints que d'autres reliefs du reliquaire montrent en orants, car ceux-là sont imberbes, l'un et l'autre, et ils portent un costume différent.

L'identité de ces orants ne soulève aucun doute. Le personnage masculin est bien un saint Conon, comme le dit l'inscription qui l'accompagne. Mais il ne s'agit d'aucun des trois saints de ce nom proposés par M. Gough, mais d'un saint Conon de Bidana (à 40 milles d'Iconium) ou Conon l'Isaurien, qu'il faut préférer aux autres parce que c'était un saint de la région même d'où nous vient le reliquaire ⁽⁵⁾. Selon la Vie de ce saint, il avait un pouvoir exceptionnel sur

⁽¹⁾ A comparer notamment le nez, les lèvres, le menton rond du personnage masculin, sur le reliquaire, avec le profil des empereurs du IV^e siècle, sur les médaillons de Constantin et de ses fils, et plus spécialement de Valens. Exemples : PIERCE et TYLER, *loc. cit.*, fig. 16, 20, 29, 33, ainsi que notre fig. 9.

⁽²⁾ « Dans la nef, tu veux figurer mille croix ». Voir, dans ce même recueil, p. 34, une traduction de l'ensemble de ce texte célèbre, par M^{me} D. Hemmerdinger.

⁽³⁾ C'est bien sur les objets mobiles (sarcophages, reliquaires, verres) et dans les absides des églises des IV^e et V^e siècles qu'on voit surtout, côte à côte, les figurations anthropomorphes et zoomorphes du même sujet (par ex. le Christ et l'Agneau, les Douze apôtres et les Douze brebis). Les représentations analogues, mais plus tardives, répètent les œuvres des IV^e et V^e siècles. Voici quelques exemples du motif précis qu'on trouve sur le reliquaire de Çirga, à savoir la petite croix posée sur la tête de l'Agneau : reliefs des sarcophages provençaux d'Aix et de Saint-Maximin (Var) : LE BLANT, *Les sarcophages de la Gaule*, Paris 1886, p. 145, pl. LII, n. 2; p. 156, pl. LVI, n. 1. Selon GARUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, Texte I, p. 235, ce motif apparaît vers la fin du IV^e siècle.

⁽⁴⁾ Il est superflu de citer des exemples de sarcophages de ce type, qu'on rencontre à Rome et en Provence, à Ravenne et à Constantinople. Les exemples de l'Ascension que j'ai cités sont aussi célèbres. Moins connus, deux icônes sculptées coptes, au Musée copte du Caire, représentant la Théotocos avec l'Enfant flanquée des princes des apôtres et de deux anges. Saint Pierre y apparaît à nouveau, avec sa croix-sceptre.

⁽⁵⁾ F. HALKIN, *Publications récentes de textes hagiographiques grecs*, p. 369 : saint Conon l'Isaurien (de Bidana) commémoré le 8 mars et le 4 novembre. L'auteur de cette étude hésite, p. 373, sur la distinction à faire — ou à ne pas faire — entre ce Conon et deux autres saints de ce nom, l'un de Magydos en Pamphylie, et l'autre d'Iconium, commémorés respectivement le 5 et le 6 mars. Deux inscriptions, à Korykos, mentionnent un asile placé sous le patronat d'un saint Conon.

les démons, qu'il transformait en agriculteurs à son service et qu'il enfermait dans des jarres. On offrait des animaux au *martyrion* de ce saint Conon, que le peuple acclamait le jour de sa fête : *εἰς θεῶν ὁ Κώνωνος, ὁ θεὸς Κώνωνος ἐνέχρησεν*. On ne s'étonne pas de trouver ce saint local, triomphateur des démons, représenté en attitude d'intercesseur.

La figure féminine en orante qui fait pendant à Conon, et qui elle aussi est répétée deux fois, n'est désignée que par les mots : *ἡ ἁγία*, la sainte. M. Gough et ses conseillers ont eu tort de l'identifier avec la Vierge Marie et de penser à une version chrétienne de Cybèle (à cause des deux lions représentés aux pieds de l'orante). Car il s'agit sûrement de sainte Thècle, la grande sainte de Séleucie d'Isaurie. Sa présence, sur un objet trouvé en Isaurie, est aussi normale sinon davantage encore que celle de saint Conon. Si la légende se contente de dire « la sainte », c'est qu'à Séleucie et dans la région c'était la grande sainte qui éclipsait toutes les autres, patronne du fameux *martyrion*, lieu de pèlerinage célèbre qui attirait les foules. La gloire de Thècle dépassait d'ailleurs l'Isaurie, et très tôt se répandit partout, jusqu'à Rome, Milan, etc. ⁽¹⁾. Sur le reliquaire, on applique à sainte Thècle l'iconographie de Daniel — orante entre deux lions hurlants — parce que, comme Daniel, elle fut épargnée par les fauves lorsqu'elle fut envoyée dans l'arène. On connaît des ampoules en terre cuite avec l'image de sainte Thècle, attachée à un poteau et menacée par des bêtes (fig. 10) ⁽²⁾. La sainte semble porter un bonnet avec deux files de perles qui descendent sur les oreilles, et un long voile dont le pan inférieur, étendu entre les deux bras, forme une espèce de tablier. Conon porte une double tunique, le mouvement des deux bras faisant apparaître la chemise, par une longue ouverture triangulaire.

Un dernier motif complète le décor du reliquaire : une bande qui fait le tour du couvercle semi-cylindrique et encadre de ce fait la scène centrale des deux apôtres flanquant l'Agneau et le monogramme du Christ (fig. 5). M. Gough trouve que cette frise « rappelle de près le rinceau habité hellénistique-romain ». Mais il s'agit plutôt d'une série d'animaux qui, séparés par des arbres, passent au galop rapide de droite à gauche. On distingue : un onagre, un cheval, un ours un zébu, et auprès de chacune des ces grandes bêtes un petit animal qui semble le menacer : un serpent, un lézard, un oiseau. Une lance apparaît au-dessus de l'ours, et un objet rond garni d'un petit cercle au milieu est fixé au-dessus de l'onagre. Ce dernier objet est probablement un œil, tandis que la lance, les serpents, lézards et oiseaux appartiennent à la série des motifs qu'on trouve autour des images du « mauvais œil » qu'ils menacent, pour en neutraliser les méfaits.

⁽¹⁾ *Acta Sanctorum*, Sept. VI, p. 556.

⁽²⁾ Images de sainte Thècle, livrée aux bêtes, mais attachée à un poteau et les mains liées derrière le dos. Ces images sont sur des ampoules d'origine égyptienne, qui comportent, en pendant, une image de saint Ménas. — J. WILPERT, *Röm. Mitt.* XX, 1906, p. 86-92. — O. M. DALTON, *Catalogue of Early Christian Antiquities. British Museum*, Londres 1901, p. 156, n. 882, pl. XXXII. — MICHON, *Mémoires Soc. Antiquaires de France*, 1897, p. 311-312 et fig. 8. — CABROL, *Dict.* I, col. 1731, fig. 452; XI, 384, fig. 7979. Le nombre des bêtes varie (4 ou 2), ainsi que leurs espèces (lions, ours, peut-être panthères). — Cf. une orante anonyme, flanquée de deux lions, dans la même position que sur le reliquaire de Çirga, sur le chaton d'un anneau en or, au Musée Bénaki, Athènes (M. CHADZIDAKIS, *Un anneau byzantin* [publ. du musée], Athènes 1949, fig. 1-2). M. Chadzidakis y voit une image aberrante de Marie, par analogie avec un anneau byzantin où, cependant, l'orante n'est pas accompagnée d'animaux (sur les deux anneaux, une deuxième image, symétrique, représente un ange). L'inscription qui accompagne ces images, sur l'autre anneau, montre qu'on a voulu y représenter l'Annonciation; mais la présence des lions auprès de l'Orante, sur l'anneau du Musée Bénaki, nous semble exclure la même identification pour l'image de cet anneau. Rappelons, enfin, la fresque du premier mausolée de Bagawat (Égypte) qui montre sainte Thècle en orante, mais dans une autre scène : elle se tient dans une grotte dissimulée aux yeux de ses persécuteurs : GRABAR, *Martyrium*, Album, pl. XXXV, 2. — Le nom de ΘΕΚΛΑC, en invocation, figure sur une bague byzantine (sans image) de l'anc. coll. Spink : CHADZIDAKIS, *loc. cit.*, p. 23, n. 1.

Après l'étude récente de M. Salomonson ⁽¹⁾, on peut sans hésiter reconnaître dans cette frise d'animaux galopants entourés de tous ces petits motifs apotropaïques, une figuration superstitieuse. Hérité du répertoire courant des images apotropaïques païennes, ce thème a continué à être traité par des chrétiens et même — comme sur ce reliquaire — à côté des images proprement chrétiennes qui évoquaient le Christ, les apôtres et les saints. Le motif de cette frise d'animaux a dû être d'un emploi si courant qu'on le confectionnait en quelque sorte au mètre, et on en coupait des fragments de longueur voulue, pour les appliquer à des emplacements déterminés. C'est ce qui apparaît fort bien sur le reliquaire de Çirga (fig. 5).

Cependant, aux yeux des auteurs ou propriétaires d'objets de ce genre, la « valeur active » des images saintes et de la frise des animaux réunies sur le même coffret a pu ne pas différer sensiblement. En effet, on se rappelle le grand nombre des croix tracées auprès des images du Christ et des saints : comme symbole apotropaïque et prophylactique la croix a toujours tenu la première place aux yeux des chrétiens dans l'Antiquité et au Moyen Âge. Le motif de l'orante-intercesseur a la même valeur (voir *infra*). Autrement dit, tout le décor du reliquaire de Çirga se place sous le signe des préoccupations apotropaïques et prophylactiques. Ce programme ne nous surprend point. Mais il paraît insolite lorsqu'il s'agit d'un coffret destiné à abriter des reliques. Pourquoi vouloir protéger contre le Mal ce (la relique) qui, bien plus que n'importe quelle image apotropaïque, avait la puissance de le combattre ? Sans trop réfléchir, on a dû appliquer au décor du reliquaire une imagerie qui n'était pas composée pour un usage de ce genre, à moins qu'on ait transformé en reliquaire d'église un récipient qui primitivement contenait autre chose.

L'inscription au pointillé déchiffrée par M. Gough, sur le couvercle du coffret, suppose une offrande pour le repos de l'âme du donateur : *ἐπὶ ἀναπαύσεως τοῦ μακαρίτου Ταράσιος δῖς*, mais ne désigne pas l'usage auquel le coffret était destiné. Cette inscription est plus précieuse pour la date de l'objet, car il faut probablement admettre, avec M. Gough, que le donateur « Tarasis fils de Tarasis » est le même personnage — un prêtre — que mentionnent deux autres inscriptions trouvées à une vingtaine de kilomètres de Çirga, à Alahan Monastir, et dont on connaît la date de la mort : 462 ⁽²⁾. Le coffret de Çirga serait donc du milieu du ve siècle, et l'art ainsi que l'iconographie des reliefs ne s'opposent nullement à cette datation. Les types d'images qu'on y reproduit seraient plutôt d'une époque plus ancienne.

Sans pouvoir nous étendre sur des problèmes plus généraux que soulève la découverte du reliquaire de Çirga (par ex. celui de l'expansion de l'iconographie symbolique et allégorique chrétienne en Asie Mineure), notons la parenté de deux monuments célèbres qui se trouvent encore ou proviennent de la même région de l'Anatolie. Le premier de ces monuments est le portail sculpté d'Alahan Monastir. Sur les pages qui précèdent, M^{me} N. Thierry montre le

⁽¹⁾ J. W. SALOMONSON, *Bulletin van der vereeniging tot bevordering der Kennis van de Antike beschaving* XXXV, 1960 (en anglais). Cf. A. MERLIN et L. POINSSOT, *Mélanges Piot* 34, 1934, p. 129 et suiv.

⁽²⁾ M. GOUGH, *Some Recent Finds at Alahan (Koja Kalessi)*, in *Anatolian Studies* V, 1955, p. 115 et suiv., fig. 1, pl. IX. — P. VERZONE, *Alahan Monastiri*, etc., Istanbul 1955, p. 37-39. La date proposée par M. Gough et que nous maintenons, n'est pas contredite par la technique, l'iconographie et le style des reliefs. S'il n'en était pas ainsi, on aurait rappelé avec plus d'insistance que le nom de Tarasius était courant dans la région et que, par conséquent, il a pu y avoir, entre le ve et le vi^e siècle, plus d'un Tarasius fils de Tarasius. M. Gough lui-même n'exclut pas cette possibilité, mais l'écarte comme assez peu probable. — H. DELAHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, p. 161, cite le cas d'un Tarasius qui se rendit en pèlerinage au *martyrium* de sainte Thècle (dont l'image, on l'a vu, figure sur le reliquaire de Çirga), à Séleucie d'Isaurie.

caractère apotropaïque de certaines sculptures de ce portail, et les liens de parenté qui l'unissent à l'imagerie superstiteuse judéo-chrétienne des pays du Levant. L'autre monument est le médaillon de l'Ermitage provenant de la ville de Mersine, dans la Cilicie voisine. Récemment nous lui avons consacré une étude assez étendue ⁽¹⁾, sans connaître le reliquaire de Çirga découvert la même année. Or, à bien des égards ces deux pièces d'orfèvrerie doivent être rapprochées. Quoique en or, le médaillon de Mersine est d'une technique analogue : feuille de métal ornée de reliefs au repoussé. La qualité du travail est meilleure sur le médaillon, mais le style des reliefs est semblable. Après Kondakov, nous avons admis la fin du VI^e siècle comme date probable du médaillon, mais la comparaison avec le reliquaire de Çirga permettrait aussi une date plus ancienne. Cependant, on aurait tort d'insister, car des œuvres aussi artisanales obéissent trop souvent au style et à la technique de l'original qu'elles imitent, et sont d'une exécution trop inégale pour permettre de les situer exactement dans le temps.

En revanche, deux particularités certaines rapprochent médaillon de Mersine et reliquaire de Çirga : 1^o recours à des thèmes iconographiques qui remontent au IV^e siècle, voire à l'âge constantinien; à Mersine et à Çirga, on trouve l'image d'un empereur et d'une impératrice autour d'une croix, que nous interprétons comme une figuration de Constantin et Hélène; les deux œuvres multiplient les images de la croix, dans une intention que nous croyons apotropaïque dans les deux cas; les images y composent, ici et là, des figurations allégoriques; 2^o sur le couvercle du reliquaire et sur le pourtour du médaillon, on retrouve la même frise d'animaux qui se poursuivent. A Mersine, la signification de ce motif n'est pas claire, et dans notre étude de ce trésor nous n'avons pas pu en indiquer la signification. Mais celle-ci devient évidente grâce à la frise symétrique du reliquaire de Çirga, à cause de deux particularités de cette dernière : tous les animaux y sont de grands quadrupèdes sauvages reconnus comme redoutables, et autour de ces fauves sont disposés des reptiles, le mauvais œil (?) et des armes, comme cela se pratiquait dans l'art romain à intentions apotropaïques. De part et d'autre la frise des animaux est un motif apotropaïque qui s'ajoute aux autres, notamment aux multiples images de la croix. Le mot *tyléia* (souhait de santé) figure sur plusieurs pièces qui accompagnent le médaillon de Mersine ⁽²⁾, et se retrouve, à la suite du nom du saint orant, sur le reliquaire de Çirga ⁽³⁾. A Mersine et à Çirga, on a multiplié les images de la croix, parce qu'elle servait de signe apotropaïque.

Bref, c'est à des fins superstiteuses identiques qu'avaient servi les images au repoussé qui décorent les deux œuvres provenant d'Isaurie et de Cilicie.

Avant de finir, rappelons que les deux médaillons à images bilatérales qu'on connaît sous le nom de médaillons d'Adana (act. musée d'Istanbul) ⁽⁴⁾ ont dû être confectionnés dans cette région et, par leur fonction prophylactique et par leur technique, s'apparenter étroitement aux pièces de Çirga et de Mersine. On se rappelle que les médaillons d'Adana sont en or et que les deux pièces ont été décorées des mêmes petites scènes évangéliques au repoussé, à l'aide d'une seule et même matrice. Techniquement leur seule particularité est qu'on y trouve soudées dos à dos deux feuilles à relief au repoussé, tandis que les autres pièces que nous avons envisagées n'offrent qu'une seule feuille de métal, et par conséquent n'ont de reliefs au repoussé que d'un seul

⁽¹⁾ GRABAR, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, in *Dumbarton Oaks Papers* 6, 1951, p. 27 à 49.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 30.

⁽³⁾ M. GOUGH, *loc. cit.*, p. 246.

⁽⁴⁾ Bonnes reproductions : PIERCE et TYLEP, *loc. cit.*, II, fig. 73 b.

côté. Autrement dit : présentation distincte et plus soignée, mais technique de base identique. Les médaillons d'Adana ne sauraient être antérieurs au VI^e siècle. On constate par conséquent qu'un certain genre d'orfèvrerie, de goût populaire et archaïsant, a été pratiqué dans la même région de l'Asie Mineure pendant au moins deux siècles (V^e et VI^e siècles). Ses origines remontent probablement à une époque voisine du règne de Théodose.

Paris.

A. GRABAR.

LA FRESQUE CHRÉTIENNE LA PLUS ANCIENNE DE CHYPRE

par

M. A. SACOPOULO

De la grande floraison artistique qui s'épanouit à l'âge paléochrétien, Chypre conserve des témoignages éclatants. Les nécropoles disséminées à travers l'île, les basiliques de Saint-Epiphané à Constantia, de Saint-Barnabé près de Salamis, de Paphos, de Peyia à Capo Drepanum, du Karpas, les mosaïques de pavement de Kourion et de Peyia, les mosaïques absidiales de Kanakaria et de Kiti, les objets liturgiques en argent composant le célèbre « trésor de Kérynia », attestent le brillant développement atteint par l'île avant le début, en 649, des invasions arabes. A ces divers groupes de monuments s'ajoute un document moins spectaculaire mais fort éloquent et attachant, qui permet d'une part, de saisir sur le vif un des aspects les plus curieux de la piété chrétienne et, d'autre part, de discerner les courants d'idées marquant la peinture chypriote du Haut Moyen Age. Ce document est apposé sur les murs de la citerne de Salamis ⁽¹⁾.

Jusqu'en 1933, l'histoire de la fresque chypriote commençait avec les nombreux cycles, datés et non datés, du XII^e siècle. Avant cette dernière date, elle n'offrait que des productions sporadiques et généralement en piteux état. En mars 1933, des bergers chypriotes découvraient parmi les ruines de Salamis une construction souterraine, située à un kilomètre environ de la mer, au sud-est du théâtre que le Département des Antiquités de Chypre met actuellement au jour. L'hypogée (fig. 1), atteignant 7,75 mètres de profondeur, comprend deux salles-réservoirs circulaires, prolongées à l'ouest par un petit réduit rectangulaire, étroit, renflé en forme d'abside. Le réservoir oriental mesure 2,80 mètres sur 2,25 mètres, le réservoir central 2,78 mètres sur 2,83 mètres et le réduit occidental 1,21 mètre sur 0,93 mètre. Les réservoirs communiquent entre eux ainsi qu'avec le réduit occidental par des baies en plein-cintre superposées, ouvertes sur des couloirs-canaux de 1,50 mètre environ de long, de sorte que l'hypogée renferme quatre baies et quatre couloirs (fig. 2). Les salles sont bâties en pierre calcaire, cimentées de plâtre, coiffées de dalles imitant un toit en pente. La descente dans la citerne s'opérait jadis par le

⁽¹⁾ Joan du PLAT TAYLOR, *A water cistern with Byzantine paintings, Salamis, Cyprus*, in *The Antiquaries Journal*, 1933, vol. XIII, n° 2, p. 97-108; Monica BARDSWELL and G. SOTIRIOU, *The Byzantine paintings in the water cistern, Salamis, Cyprus*, in *The Antiquaries Journal*, 1939, vol. XIX, n° 4, p. 443-445; G. SOTIRIOU, *Χριστιανική και Βυζαντινή 'Αρχαιολογία*. Athènes, 1942, p. 231-232. Une photographie ainsi qu'une aquarelle de la fresque chypriote ont été publiées par Mrs. BARDSWELL en 1939, *op. cit.*, p. 444, pl. XC, et reproduites par SOTIRIOU en 1942, *op. cit.*, p. 232.

petit réduit occidental; elle s'effectue aujourd'hui par le réservoir oriental au moyen d'une échelle mobile. Seule cette dernière salle est parée d'un décor peint, celui-là même qui fait l'objet de notre étude. Des poteries d'époque romaine et hellénistique, trouvées au cours des travaux de déblaiement, datent la construction du second ou du premier siècle avant le Christ.

Ce double réservoir antique, destiné à recueillir les eaux de pluie, porte des traces de destruction, probablement infligées par le séisme de l'an 332 ou par celui de 342 A. D. qui détruisit la cité. Salamis fut, on le sait, réédifiée en l'an 350 par l'empereur Constance II, sous le nom de Constantia, et devint la métropole religieuse de l'île jusqu'à sa destruction définitive par Moavieh en 649. C'est donc entre 350 et 649 que la citerne antique à ciel ouvert fut couverte d'un toit, et son réservoir oriental adapté en monument chrétien avec le décor à examiner.

Considérée dans son ensemble, l'œuvre se compose de deux éléments étroitement unis mais nettement distincts. Le premier, de nature épigraphique, réunit une série d'inscriptions qui éclairent le sens de l'image et déterminent un décor d'un genre spécifique. Le second, d'ordre iconique, comporte lui-même deux sujets superposés — un portrait et un paysage — formant l'image proprement dite, « la fresque » (fig. 3 et 4) illustrant le texte. D'où la corrélation des deux éléments. Mais texte et fresque ont subi une dégradation lamentable et — à en juger d'après une aquarelle exécutée par Mrs. Bardswell en 1934 ⁽¹⁾ (fig. 14 et 15) ainsi que d'après le souvenir d'une visite personnelle réalisée en 1950 — rapide.

*
* *

L'épigraphie groupe des inscriptions nombreuses et brèves, déjà lues en 1933 par M. G. Sotiriou. Depuis lors, plusieurs caractères se sont partiellement ou entièrement détruits.

Deux prières adressées au Christ, disposées chacune sur une seule ligne, sont peintes en lettres blanches sur les deux côtés principaux du panneau.

La légende supérieure retient peu de chose :

ΧΡΥΣΤΕ ΦΥΛΑΞΟΝ ΗΜΑΣ.....†ΕΙΠ.....ΜΗΜΥΕΤΘ
ΟΘΕΜΕ...Ω.....

X(ριστε) φύλαξον ἡμᾶς..... † ἡμᾶς (Α)μην. Υ(ι)ε τ(οῦ) Θε(οῦ) Ο(υ) Θε(ο)ς
μ(ε)θ' ἡμ(ῶ)ν ἔστω).

« Christ, garde-nous... Amen. Fils de Dieu (?), Dieu (soit) avec nous (= Christ Emmanuel demeure avec nous?). »

(Inscription n° 1, fig. 5 et 6.)

La sentence initiale Φύλαξον ἡμᾶς « garde-nous ou délivre-nous » peut représenter soit la *forma brevis* du psaume CXX, verset 7, soit l'interprétation libre du verset jadis complet mais aujourd'hui détruit, Κύριος φυλάξει σε ἀπὸ παντός κακοῦ « Le Seigneur te gardera de tout mal ».

⁽¹⁾ L'aquarelle de Mrs. BARDSWELL (fig. 15) porte, par erreur, un Ε au lieu d'un Θ, encore aujourd'hui bien apparent.



FIG. 1. — Entrée de la citerne.

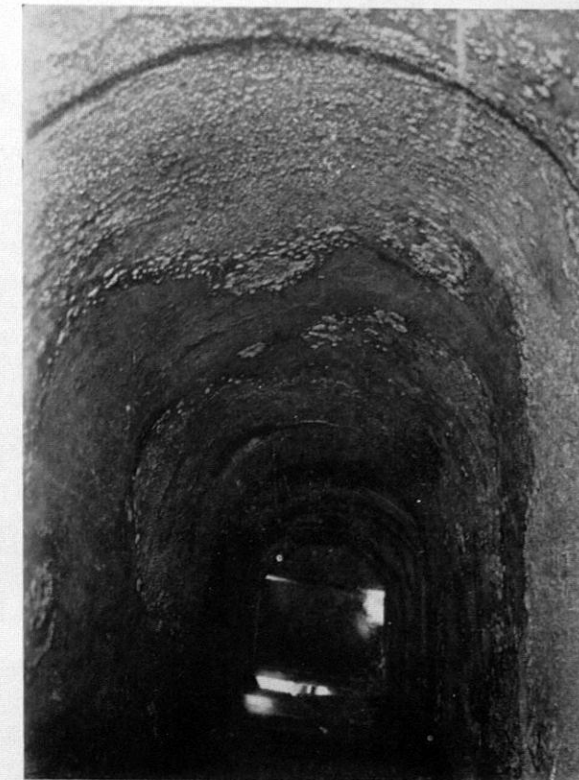


FIG. 2. — Perspective des deux baies et des deux couloirs inférieurs.



FIG. 3. — Mur oriental. La fresque avec les inscriptions n°s 1 et 2 (photo octobre 1961).

Le texte scripturaire est reproduit en entier à l'entrée des demeures. Il est cité dans l'oratoire de Kertch ⁽¹⁾ et dans une inscription du VI^e siècle provenant de Kasr-el-Berudj en Syrie ⁽²⁾. La restitution des caractères ΥΕΤΘ qui suivent le terme *Amen* et formeraient la périphrase 'Υιὸς τοῦ Θεοῦ « Fils de Dieu » désignant le Christ, demeure douteuse. Mais la sentence finale n'est autre évidemment que ὁ Θεὸς μεθ' ἡμῶν « Dieu avec nous », traduction d'Emmanuel. Jointe à la précédente périphrase, elle constituerait une acclamation du Christ Emmanuel (?). La formule ὁ Θεὸς μεθ' ἡμῶν, empruntée soit à la Bible (psaume XLV, 11), soit à l'Evangile (Matthieu I, 22), est souvent gravée en Haute-Syrie ⁽³⁾, notamment sur deux linteaux d'une église d'El-Anderin et sur une tombe de Marata.

La légende inférieure se déchiffre encore fort aisément, sauf quant aux trois derniers termes, heureusement conservés sur l'aquarelle de Mrs. Bardswell :

ΧΕ ΟΘΣΟΩ ΓΗΡΣΚΕΠΑΣΟΝΚΕΛ'ΑΤΗΗΣΟΝΤΩΗ
ΛΥΛΟ'ΝΙΚΣΛΗΙΘΝΚΓ.ΝΤΑ(ΤΩΣΥΠΟΤΗ.....ΤΤ +

Χ(ριστ)έ ὁ Θε(ο)ς ὁ Σωτὴρ σκέπασον καὶ διατήρησον τὸν (δοῦλο(ν) (σου) Νικό(δημ)ον καὶ) π(άν)τας τοὺς ὑπὸ τ(ῇ)ν χεῖρα αὐτοῦ) +

« Christ, Dieu Sauveur, protège et conserve ton serviteur Nicodème et tous ceux qui sont sous son autorité. »

(Inscription n° 2, fig. 5 et 6.)

Elle est à rapprocher d'une dédicace relevée dans le Haurân, sur une maison de Tafas ⁽⁴⁾ :

Ἰησοῦ Χριστέ ὁ Θεὸς Σωτὴρ σκέπη καὶ ἀντίληψις γενοῦ παντός τοῦ οἴκου.

« Jésus-Christ, Dieu Sauveur, deviens (le) protecteur et (le) soutien de tout (habitant) de la demeure. »

La formule d'invention σκέπασον καὶ διατήρησον « couvre (ou protège) et conserve », d'une résonance d'ailleurs psalmique (xvi, 8 et xi, 8), se rencontre sur le linteau de l'église syrienne d'Idjaz ⁽⁵⁾. Celle de πάντας τοὺς ὑπὸ τῇν χεῖρα αὐτοῦ, « tous ceux sous sa main », rappelle le lien de dépendance créé, sur un linteau du village syrien de Katura ⁽⁶⁾, par l'expression τῶν ἐπὶ τοῦ δούλου σου, traduite par l'auteur « tous ceux confiés aux soins de ton serviteur ».

Les invocations qui suivent se déroulent en lettres rouges sur les parois et sur l'arc de la baie supérieure en dessinant une ligne circulaire.

De part et d'autre de la légende mutilée (n° 1) s'étalent, sur deux lignes parallèles et séparées

⁽¹⁾ Voir plus bas, p. 70, note 6.

⁽²⁾ OPPENHEIM et LUCAS, *Inchriften aus Syrien, Mesopotamien und Kleinasien*, in *Byzantinische Zeitschrift* XIV (1905), p. 37 (n° 38) et pl. IV, fig. 20.

⁽³⁾ W. K. PRENTICE, *Greek and Latin Inscriptions in Syria*, 1904-1905 et 1909 (Princeton University, Leyden 1908, 1909, 1910, 1922), p. 53 (n° 926), 54 (n° 928) et 106 (n° 1044).

⁽⁴⁾ FOSSEY, *Inscriptions de Syrie*, in *Bull. Corr. hell.* XXI (1897), p. 46, n° 26.

⁽⁵⁾ W. K. PRENTICE, *op. cit.*, p. 93 (n° 1016, l. 3 et 4). Le nom de la localité est écrit Edjaz par OPPENHEIM et LUCAS (*op. cit.*, p. 50).

⁽⁶⁾ *Ibid.*, p. 159 (n° 1136).

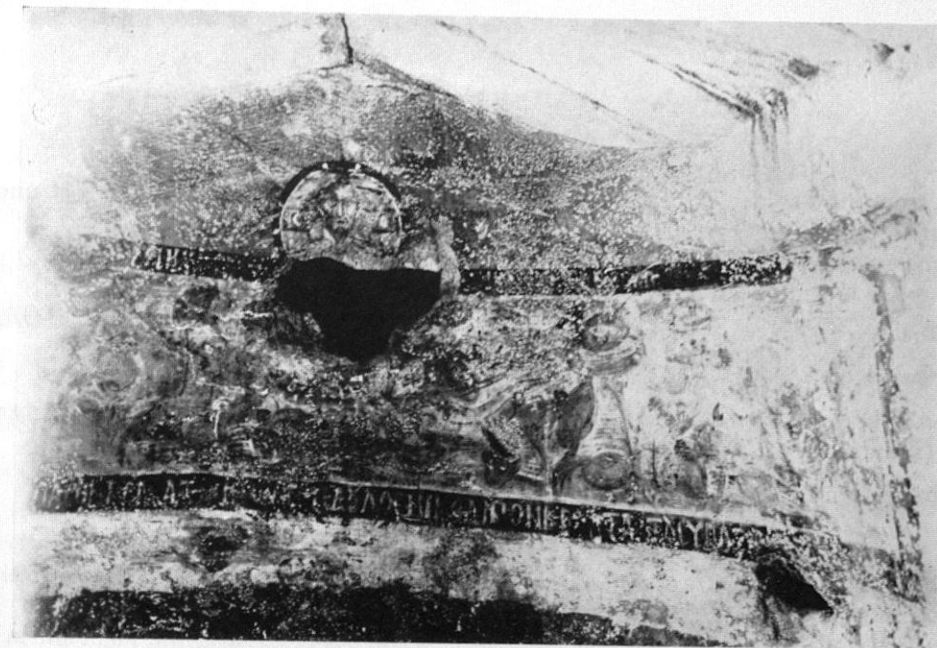


FIG. 4. — Mur oriental. *Idem* (photo 1933).



FIG. 5. — Mur oriental. Inscriptions sub nos 1 et 2 (fragment mur nord).



FIG. 6. — Mur oriental. Inscriptions sub nos 1 et 2 (fragment mur sud).

en deux tronçons distincts par la baie du couloir supérieur, un verset tiré de la Bible et une oraison extraite de la liturgie chypriote :

Ligne supérieure biblique des deux tronçons :

+ ΦΩΝΗΥΡΙΟΥΕΠΙΤΟΝΥΔΑΤΟΝ baie + ΚΥΡΙΟΣ ΕΠΥΔΑΙ., ΠΟΛΛΟΝ

+ Φων(η) Κυ(ρί)ου ἐπὶ τῶν ὑδάτων + Κ(ύ)ριος ἐπ' ὑδά(των) πολλῶν.

« La voix du Seigneur (retentit) sur les eaux. + (Le) Seigneur (est) sur les grandes eaux ». (Psaume XXVIII, 3.)

(Inscription n° 3, fig. 7 et 8.)

Ce verset de l'Écriture Sainte revêt ici un caractère liturgique, le Psautier ayant été fort en honneur dans la littérature patristique ainsi que dans la liturgie de l'Eglise primitive. Le verset en effet a donné naissance à un *trope* spécialement affecté à l'Office du Μέγας Ἀγιασμός⁽¹⁾, la Bénédiction solennelle des Eaux, célébrée avec pompe une fois l'an, le 5 janvier, la veille de l'Épiphanie. Il est accompagné de la leçon d'Isaïe : « Puisez l'eau avec allégresse des sources du Salut »⁽²⁾.

L'Épiphanie est une fête d'origine orientale qui, selon le témoignage de Clément d'Alexandrie⁽³⁾, fut instituée au II^e siècle par la secte gnostique des basilidiens. D'abord confondue avec la Nativité, elle s'en détacha, se généralisa vers la fin du IV^e siècle, et devint le jour où les néophytes recevaient le baptême. Quant au rite de la Bénédiction solennelle des Eaux, il est formellement affirmé au IV^e siècle⁽⁴⁾. L'Office, attribué à Basile le Grand conformément à la tradition arménienne, a pour objet exclusif de glorifier le baptême du Christ dans lequel s'est manifesté la divinité du Fils par le témoignage du Père et l'apparition du Saint Esprit. Aussi est-il composé d'hymnes, tropes et idiomèles appropriés à la circonstance, de variations sur le thème de l'eau sainte. Sans cet office canonial, l'eau, adorée dans les cultes antiques comme l'élément primordial de l'univers, ne demeure qu'un liquide purificateur dénué de toute efficacité sacramentelle. Mais, bien que commémorant le baptême de Jésus, les prières de la cérémonie n'ont rien de commun avec celles du baptême des catéchumènes. L'inscription dans la citerne du psaume XXVIII, 3, qui désigne un rituel spécifique, reste donc d'une importance capitale.

Ligne inférieure liturgique des deux tronçons :

ΒΑΡΝΑΒΑΣ ΔΙΔΩΣ ΤΟΛΟΣ ΤΗ ΓΗΜΑΗΜΟΝ baie ΕΠΙΦΑΝΙΟΣ ΣΜΕ
ΓΑΣ.....ΧΟΣΗΜΟΝ

Βαρνάβας ὁ ἀπόστολος στήριγμα ἡμῶν

Ἐπιφάνιος ὁ μέγας (πρόμα)χος ἡμῶν.

Barnabé l'apôtre (sois) notre soutien.

Épiphanie le Grand (sois) notre défenseur.

(Inscription n° 4, fig. 7 et 8.)

(1) Jacobus GOAR, *Euchologion sive rituale graecorum*, Graz 1960, p. 366 et 367. Cette « grande bénédiction » annuelle doit être distinguée de la « petite bénédiction » mensuelle.

(2) XII, 3 : « Ἀντλήσατε ὕδωρ μετ' εὐφροσύνης ἐκ τῶν πηγῶν σωτηρίου ».

(3) *Stromata*, MIGNE, PG 8, I, ch. XXI, col. 888 : « Οἱ δὲ ἀπὸ Βασιλείδου καὶ τοῦ βαπτίσματος αὐτοῦ τὴν ἡμέραν ἐορτάζουσι, προδιανυκτερεύοντες ἀναγνώσεως... ».

(4) CHRYSOSTOME, *Homilia de Baptismo Christi et de Epiphania*, MIGNE, PG 49, col. 365-366.

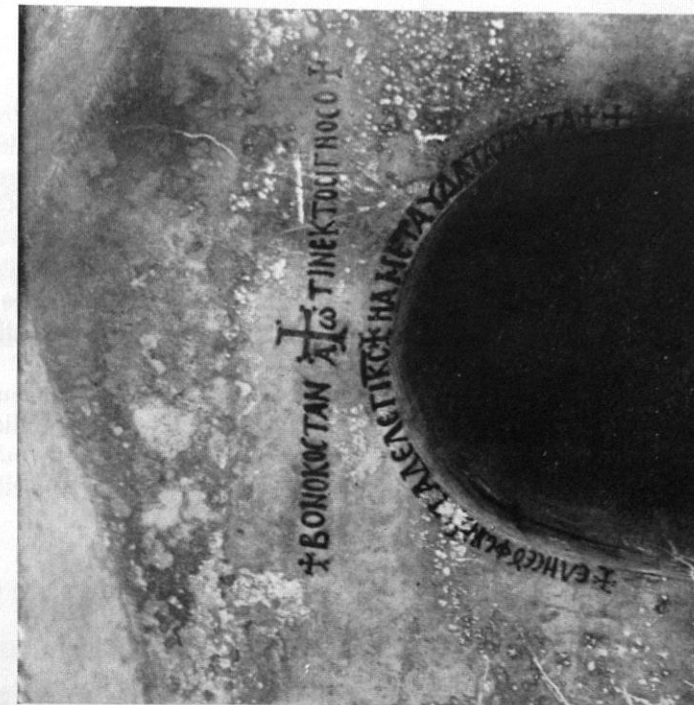


Fig. 10. — Mur occidental. Inscriptions nos 5 et 6 (photo 1933).



Fig. 7. — Mur méridional. Inscriptions nos 3 et 4 (fragment).



Fig. 8. — Mur septentrional. Inscriptions nos 3 et 4 (fragment).



Fig. 9. — Mur occidental. Inscriptions nos 5 et 6 (photo octobre 1961).

Saint « Barnabé l'apôtre », disciple de saint Paul, est le fondateur de l'Eglise chypriote; « l'invention » des reliques du saint valut à l'île, en 478, sous l'empereur Zénon, le privilège de l'autocéphalie en même temps que la construction par le basileus — ajoute la légende — de la basilique de Saint-Barnabé au voisinage de Salamis. Quant à saint « Epiphane le Grand », il fut le véritable organisateur de l'Eglise insulaire, le premier évêque qui occupa le siège de Constantia où il mourut en 403, après avoir combattu au concile de Constantinople les idées d'Origène.

Les prières directes, offertes à Dieu ou à des saints locaux, sont des formules simples, fréquentes, et d'un emploi si général qu'elles s'inscrivent même sur des objets portatifs tels que les anneaux, les amulettes, les sceaux.

Les textes biblique et liturgique se rattachent à l'image de bout en bout et courent au nord et au sud jusqu'au niveau de la baie — percée dans l'axe de la muraille au point diamétralement opposé au buste du Christ — qui donne accès au second réservoir. L'arc de cette ouverture porte sur l'extrados, clairement libellée et déployée comme une voussure, une nouvelle citation de l'Ancien Testament :

† ΕΛΗΣΕΦΩΝ + ΤΑ ΔΕ ΛΕΓΙ ΚΣ † Η ΑΜΕ ΤΑ ΥΔΑΤΑ ΤΑΥΤΑ + †

Ἐλισσαίου φων(ή) † Ταῦτε λέγ(ε)ι Κύριος † Ἰαμαὶ τὰ ὕδατα ταῦτα.

« Elisée dit † Ainsi parle (le) Seigneur † Je purifie ces eaux. » (II Rois II, 21.)

(Inscription n° 5, fig. 9 et 10.)

La citation trouve un écho dans la liturgie. Elle y est rappelée non pas textuellement mais au moyen de l'épisode d'où elle est tirée. Comme le verset psalmique, elle appartient au rituel de la Bénédiction solennelle des Eaux, à la prière qui doit s'accomplir, selon les prescriptions de l'ordo byzantin, « près de la *phiale* (fontaine) située dans la cour extérieure de l'église » ⁽¹⁾. C'est encore en ce lieu qu'elle est récitée au couvent de Lavra, au mont Athos, dans l'*hespérinos* de l'Epiphanie. L'oraison acclame

« Dieu, notre Dieu qui, par Moïse, convertit devant le peuple les eaux amères en eaux douces, qui, par Elisée, assainit avec du sel les eaux nocives, toi qui, par ton apparition sans tache, sanctifies les flots du Jourdain, etc. » ⁽²⁾.

L'eau, bénie par « le Seigneur... et la voix du Seigneur... sur les grandes eaux », sert à l'usage personnel des fidèles, car elle apporte les dons les plus précieux : « la lumière de la connaissance, la santé de l'âme et du corps, la rémission des péchés, la protection des demeures, la suppression de toute influence néfaste visible et invisible », selon les termes mêmes de l'Office liturgique. Et d'après la prophétie d'Elisée, sa pureté est garantie par l'action du miracle.

En affirmant donc les effets miraculeux de l'intervention divine sur les eaux, le texte *sub* n° 5 complète les données de la légende *sub* n° 3 et consacre la signification religieuse du décor.

Enfin, l'arc de la citerne est couronné d'une invocation à Constantin, parfaitement conservée, disposée comme un linteau sur une porte :

⁽¹⁾ GOAR, *op. cit.*, p. 363 : « Εὐχή λεγούμενη ἐν τῇ Φιάλῃ τοῦ μεσιαύλου τῆς ἐκκλησίας ».

⁽²⁾ « Ὁ Θεός, ὁ Θεός ἡμῶν, ὁ τὸ πικρὸν ὕδωρ ἐπὶ Μωυσέως τῷ λαῷ εἰς γλυκὺ μεταποιήσας, καὶ τὰ βλαβερά ὕδατα τὰ ἐπὶ Ἐλισσαίου ἀλάτι θεραπεύσας, Σὲ τὰ Ἰορδάνεια ρεῖθρα ἀγιάσας τῇ ἀχράντῳ σου ἐπιφανείᾳ... »

† ΒΟΝΟΚΟCΤΑΝ † ΤΙΝΕΚΤΟCΙΓΝΟCΥ †

† Βο(η)θησο(ν) (ἡμᾶς) ὦ Κω(ν)σταντῖνε καὶ τὸ σίγνο(ν) σου †

« Aide-(nous), ô Constantin, et (par) ton insigne [= la Croix.] »

(Inscription n° 6, pl. IV a et IV b.)

Une dernière légende, ainsi placée sous le panneau à paysage,

Κύριε	†	Βο(η)θησε
OCT		Νικᾷ
Κύριε	†	Βο(η)θησε
Ὁ Σ(ταυρός)		Νικᾷ
« Seigneur		Aide
La Croix		Vainc »

est de date plus récente et ne fait donc point partie du décor original.

Ainsi les deux inscriptions majeures *sub* n° 3 et 5, qui certifient la bénédiction des eaux et leur efficacité surnaturelle, déterminent le nouvel usage de la citerne antique. Celle-ci fut transformée en un petit sanctuaire dont l'eau avait des vertus miraculeuses, c'est-à-dire curatives. Elle fut, en d'autres termes, convertie non point en une piscine (κλύμενος) où l'on pouvait procéder au bain sacré — le défaut d'escaliers le prouve — mais en une source sacrée, un *ἀγίασμα*, dont on buvait l'eau ou l'on s'en lavait. Pareilles fondations ne sont rares à l'époque paléochrétienne ni à Constantinople (Sainte-Marie des Blachernes, Théotokos-de-la-Source, etc.), ni à Chypre (Saint-Barnabé de Salamis), ni en Grèce (basilique de Nicopolis en Epire, de Saint-Démétrius à Salonique), ni en Egypte (Saint-Ménas d'Alexandrie) ⁽¹⁾. Il semble même que Salamis ait pris modèle sur un monument de Jérusalem, car, à la fin du siècle dernier, Germer-Durand ⁽²⁾ a lu « dans une citerne de la basilique du Saint-Sépulcre, ... l'inscription suivante sur l'enduit, où elle se détache en relief :

ΦΩΝΗΚΕΤΙ
ΤΩΝΥΔΑΤΩΝ »,

soit notre verset psalmique.

L'inscription *sub* n° 2 découvre le nom de Nicodème, donateur du décor chrétien de la citerne. Les inscriptions *sub* n° 1, 4 et 6 ne renferment que des oraisons. La première, qui monte vers le Christ, est toute naturelle. L'appel à Barnabé et Epiphane (n° 4) rend hommage à deux héros nationaux.

Quant au texte implorant le secours de Constantin (n° 6), il offre un intérêt très vif par sa teneur comme par sa disposition. Sa teneur s'illustre en son milieu d'une croix pattée abritant

⁽¹⁾ SOTIRIOU, Χριστ. καὶ Βυζ. Ἀρχ., *op. cit.*

⁽²⁾ *Épigraphie chrétienne de Jérusalem*, in *Revue biblique* I, 1892, p. 586-587 (inscription n° 51). L'auteur rattache la citation du psaume à juste titre à la liturgie de l'Epiphanie et, à tort, à « celle du Baptême ».

Saint « Barnabé l'apôtre », disciple de saint Paul, est le fondateur de l'Eglise chypriote; « l'invention » des reliques du saint valut à l'île, en 478, sous l'empereur Zénon, le privilège de l'autocéphalie en même temps que la construction par le basileus — ajoute la légende — de la basilique de Saint-Barnabé au voisinage de Salamis. Quant à saint « Epiphane le Grand », il fut le véritable organisateur de l'Eglise insulaire, le premier évêque qui occupa le siège de Constantia où il mourut en 403, après avoir combattu au concile de Constantinople les idées d'Origène.

Les prières directes, offertes à Dieu ou à des saints locaux, sont des formules simples, fréquentes, et d'un emploi si général qu'elles s'inscrivent même sur des objets portatifs tels que les anneaux, les amulettes, les sceaux.

Les textes biblique et liturgique se rattachent à l'image de bout en bout et courent au nord et au sud jusqu'au niveau de la baie — percée dans l'axe de la muraille au point diamétralement opposé au buste du Christ — qui donne accès au second réservoir. L'arc de cette ouverture porte sur l'extrados, clairement libellée et déployée comme une voussure, une nouvelle citation de l'Ancien Testament :

† ΕΛΗΣΕΦΩΝ + ΤΑ ΔΕ ΛΕΓΙ ΚΣ † Η ΑΜΕ ΤΑ ΥΔΑΤΑ ΤΑΥΤΑ + †

Ἐλισσαίου φων(η) + Ταδε λέγ(ε) Κ(ύριος)ς + Ταμαι τὰ ὕδατα ταῦτα.

« Elisée dit † Ainsi parle (le) Seigneur † Je purifie ces eaux. » (II Rois II, 21.)

(Inscription n° 5, fig. 9 et 10.)

La citation trouve un écho dans la liturgie. Elle y est rappelée non pas textuellement mais au moyen de l'épisode d'où elle est tirée. Comme le verset psalmique, elle appartient au rituel de la Bénédiction solennelle des Eaux, à la prière qui doit s'accomplir, selon les prescriptions de l'ordo byzantin, « près de la *phiale* (fontaine) située dans la cour extérieure de l'église » ⁽¹⁾. C'est encore en ce lieu qu'elle est récitée au couvent de Lavra, au mont Athos, dans l'*hesperinos* de l'Epiphanie. L'oraison acclame

« Dieu, notre Dieu qui, par Moïse, convertit devant le peuple les eaux amères en eaux douces, qui, par Elisée, assainit avec du sel les eaux nocives, toi qui, par ton apparition sans tache, sanctifies les flots du Jourdain, etc. » ⁽²⁾.

L'eau, bénie par « le Seigneur... et la voix du Seigneur... sur les grandes eaux », sert à l'usage personnel des fidèles, car elle apporte les dons les plus précieux : « la lumière de la connaissance, la santé de l'âme et du corps, la rémission des péchés, la protection des demeures, la suppression de toute influence néfaste visible et invisible », selon les termes mêmes de l'Office liturgique. Et d'après la prophétie d'Elisée, sa pureté est garantie par l'action du miracle.

En affirmant donc les effets miraculeux de l'intervention divine sur les eaux, le texte *sub* n° 5 complète les données de la légende *sub* n° 3 et consacre la signification religieuse du décor.

Enfin, l'arc de la citerne est couronné d'une invocation à Constantin, parfaitement conservée, disposée comme un linteau sur une porte :

⁽¹⁾ GOAR, *op. cit.*, p. 363 : « Εὐχή λεγούμενη ἐν τῇ φιλῇ τοῦ μεσιαίου τῆς ἐκκλησίας ».

⁽²⁾ « Ὁ Θεός, ὁ Θεὸς ἡμῶν, ὁ τὸ πικρὸν ὕδωρ ἐπὶ Μωυσέως τῷ λαῷ εἰς γλυκὺ μεταποιήσας, καὶ τὰ βλαβερὰ ὕδατα τὰ ἐπὶ Ἐλισσαίου ἁλτι θεραπεύσας, Σὺ τὰ Ἰορδάνεια ρεῖθρα ἀγιάσας τῇ ἀχράντῳ σοῦ ἐπιφανείᾳ... »

† ΒΟΝΟΚΟΤΑΝ † ΤΙΝΕΚΤΟCΙΓΝΟCΥ †

† Βο(ηθησο)ν (ήμᾱς) ὦ Κω(ν)σταντῖνε κ(αὶ) τὸ σ(ι)γνο(ν) σου †

« Aide-(nous), ô Constantin, et (par) ton insigne [= la Croix.] »

(Inscription n° 6, pl. IV a et IV b.)

Une dernière légende, ainsi placée sous le panneau à paysage,

Κύριε	†	Βο(η)θησε
OCT		Νικᾱ
Κύριε	†	Βο(η)θησε
Ὁ Σ(ταυρ)ός		Νικᾱ
« Seigneur		Aide
La Croix		Vainc »

est de date plus récente et ne fait donc point partie du décor original.

Ainsi les deux inscriptions majeures *sub* n° 3 et 5, qui certifient la bénédiction des eaux et leur efficacité surnaturelle, déterminent le nouvel usage de la citerne antique. Celle-ci fut transformée en un petit sanctuaire dont l'eau avait des vertus miraculeuses, c'est-à-dire curatives. Elle fut, en d'autres termes, convertie non point en une piscine (κλύμας) où l'on pouvait procéder au bain sacré — le défaut d'escaliers le prouve — mais en une source sacrée, un *ἀγίασμα*, dont on buvait l'eau ou l'on s'en lavait. Pareilles fondations ne sont rares à l'époque paléochrétienne ni à Constantinople (Sainte-Marie des Blachernes, Théotokos-de-la-Source, etc.), ni à Chypre (Saint-Barnabé de Salamis), ni en Grèce (basilique de Nicopolis en Epire, de Saint-Démétrius à Salonique), ni en Egypte (Saint-Ménas d'Alexandrie) ⁽¹⁾. Il semble même que Salamis ait pris modèle sur un monument de Jérusalem, car, à la fin du siècle dernier, Germer-Durand ⁽²⁾ a lu « dans une citerne de la basilique du Saint-Sépulcre, ... l'inscription suivante sur l'enduit, où elle se détache en relief :

ΦΩΝΗΚΕΠΙ
ΤΩΝΥΔΑΤΩΝ,

soit notre verset psalmique.

L'inscription *sub* n° 2 découvre le nom de Nicodème, donateur du décor chrétien de la citerne. Les inscriptions *sub* n° 1, 4 et 6 ne renferment que des oraisons. La première, qui monte vers le Christ, est toute naturelle. L'appel à Barnabé et Epiphane (n° 4) rend hommage à deux héros nationaux.

Quant au texte implorant le secours de Constantin (n° 6), il offre un intérêt très vif par sa teneur comme par sa disposition. Sa teneur s'illustre en son milieu d'une croix pattée abritant

⁽¹⁾ SOTIRIOU, Χριστ. καὶ Βυζ. Ἀρχ., *op. cit.*

⁽²⁾ *Épigraphie chrétienne de Jérusalem*, in *Revue biblique* I, 1892, p. 586-587 (inscription n° 51). L'auteur rattache la citation du psaume à juste titre à la liturgie de l'Epiphanie et, à tort, à « celle du Baptême ».

les lettres A et Ω ⁽¹⁾ : c'est là une image symbolique du Sauveur, symétriquement opposée à l'image « historique » du Christ et associée au souvenir du triomphe miraculeux de Constantin ⁽²⁾. Par ailleurs de nombreuses petites croix encadrent les extrémités des murs et des textes, s'insèrent au sein des légendes, paraissent en groupe de trois sur chacun des deux intrados des deux baies orientales superposées. Le choix de ce motif n'est pas fortuit. Car la croix, « insigne » du *labarum* de Constantin, représentait le symbole par excellence de l'« arme victorieuse » et sa figuration, ainsi que celle du nom même du glorieux empereur, fondateur à la fois de l'empire chrétien et de l'empire byzantin, recélait une puissance prophylactique extraordinaire. *Encolpia*, *constantinata* ⁽³⁾, *staurothèques*, sont l'expression populaire de cette force bienfaisante, quasi occulte, destinée à combattre la maladie, à conjurer le malheur ou à chasser les démons. Le motif de la croix prend donc ici la valeur d'une amulette, d'un phylactère.

En outre, par son ordonnance, l'invocation à Constantin occupe une place d'honneur. Elle domine, en même temps que le couloir, l'ensemble de la chaîne épigraphique. Or, on le sait, les décorations murales qui détaillent, autour de la paroi intérieure d'un lieu de culte et sous la forme d'une pseudo-corniche ornementale, une série d'inscriptions religieuses, possèdent une valeur apotropaïque. Les chapelles coptes, syriennes, cappadociennes, en fournissent des exemples qui, du IV^e au X^e siècle, affirment une solide tradition artistique ⁽⁴⁾. Les petits sanctuaires du VI^e siècle *sub* nos 20 et 27 de Baouït en Haute-Egypte ⁽⁵⁾, l'oratoire de Kertch-Panticapée ⁽⁶⁾ daté de 491, offrent en dépit de leurs variantes un programme analogue à celui de Salamis. Partout la surface épigraphique cerne la muraille sans laisser aucun interstice, de manière que l'espace sacré demeure un refuge, une forteresse imprenable dans laquelle la protection soit assurée. La plus légère fissure pourrait permettre au mal de s'infiltrer. C'est pourquoi le groupe des trois croix paraît sur les ouvertures de l'*ayiasma*. Il paraît de même, et avec un dessin identique, dans la calotte peinte d'une nécropole égyptienne, El-Bagaouâ.

De quel mouvement de pensée dérive cette curieuse forme d'art? La conception en semble moins proche de la religion que des incantations magiques, familières à certaines écoles gnostiques. Un témoignage direct sur Chypre fait défaut. Cédrenus ⁽⁷⁾ déclare, en s'appuyant sur des faits, que les pratiques de la magie comptaient de nombreux adeptes dans les hautes sphères de Constantinople. Mais si Byzance suit le mouvement, elle n'en est pas la créatrice. « Dans aucun pays chrétien », observe A. Grabar ⁽⁸⁾, « on ne semble avoir eu le même faible qu'en Egypte pour les inscriptions peintes ou gravées sur les murs des édifices et sur les objets cultuels. C'était une tradition locale ancienne, une forme de piété établie dès l'époque païenne. » De fait, la tradition remonte au troisième millénaire avant le Christ, car elle s'affirme à Saqqârah, dès la V^e dynastie, dans la pyramide du roi Ounas : les textes magiques se développent tout le long des parois de la chambre funéraire dans le but de prêter assistance au souverain défunt contre les mauvais génies du monde infernal. Cependant la précaution de placer les ouvertures d'une demeure sous la surveillance divine était aussi, dans l'antiquité, une habitude commune aux

(1) *Apocalypse de Jean*, I, 8; XXI, 6; XXII, 13.

(2) Cf. A. GRABAR, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, p. 24.

(3) A. GRABAR, *Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie*, in *Dumbarton Oaks Papers* VI, 1951.

(4) A. GRABAR, *Martyrium*, 1946, II, p. 278 et suiv.; 296 et suiv.

(5) CLÉDAT, *Mémoires de l'Institut du Caire*, XII, 2, 1906, p. 119 et suiv., et 149 et suiv.

(6) J. KULAKOVSKI, *Materialy po archeol. Rossii*, n° 19, 1896, *Appendice*, p. 61 et suiv., pl. XII.

(7) Edition BONN, II, p. 144-146.

(8) *Martyrium*, op. cit., p. 298.

Juifs ⁽¹⁾. Grâce à divers types d'amulettes, les *mézouzôt* des portes assuraient aux lieux la même protection morale et matérielle que les *tephillim* aux personnes des Israélites. D'autre part, l'ordonnance apotropaïque des oraisons s'était répandue, à l'ère paléochrétienne, à travers tout le Proche-Orient puisqu'on la retrouve, avec Kertch, jusqu'en Crimée. L'usage du talisman comme de l'exorcisme était également général dans le bassin méditerranéen oriental. La terreur du « mauvais œil », par exemple, c'est-à-dire de la *jettatura*, se manifeste aussi bien en Egypte ⁽²⁾ qu'en Syrie ⁽³⁾ ou qu'en Asie Mineure ⁽⁴⁾. Au VI^e siècle de notre ère, les démons suscitent, dans le *Pré spirituel* de Moschus, des historiettes effarantes (saint Antoine n'est-il pas la plus illustre des victimes?) et, dans l'art, des monuments célèbres ⁽⁵⁾. D'après une tradition hellénique toujours vivace, les démons ou *kallikantzari* — doublets des Satyres ou des Centaures — apparaissent et rôdent durant le *Dodécaméron* — les douze jours séparant la Nativité de l'Epiphanie — mais ne peuvent franchir une porte ou une fenêtre armées du signe de la croix, et redoutent par-dessus tout l'Office de la Bénédiction solennelle des Eaux qui, avec le goupillon du prêtre, les fait fuir et rentrer pour un an dans leur gîte. Enfin la ceinture prophylactique de l'*ayiasma* semble survivre dans la coutume populaire du *nimatoma*, pratiquée à Chypre en cas d'épidémie ⁽⁶⁾. L'opération consiste à ceindre l'église du village ou du quartier urbain à l'aide d'un cordon de fil (*nima*) qui fait le tour du monument en commençant à l'abside, puis rattache les parties orientale et occidentale de la ligature en suivant dans sa longueur le faite de l'édifice.

Il est vain de discourir sur la pérennité et l'ubiquité des superstitions populaires. Ce n'est pas là seulement un héritage des cultes antiques. Si ces conceptions bizarres sont communes à toutes les sociétés et à tous les temps, c'est qu'elles expriment — et peut-être sans les taquineries du diable — les défaillances de la nature humaine. Jusqu'aujourd'hui l'image, en vertu de sa force créatrice, demeure un facteur de magie. Jusqu'aujourd'hui l'une des recettes de l'exorcisme est fournie par l'enceinte du *cerle magique*. Voltaire l'a très bien dit : « La superstition est à la religion ce que l'astrologie est à l'astronomie : la fille très folle d'une mère très sage ».

Les pieuses inscriptions de Salamis-Constantia tracent donc, autour du miraculeux *ayiasma*, une zone prophylactique destinée à assurer les grâces du Ciel contre toute intervention maléfique. En même temps qu'elles exhalent dans leur texte un grand souffle de foi, elles dévoilent dans leur disposition talismanique les étranges déviations religieuses qui affectaient la société chrétienne de l'époque et, par là, fournissent un précieux document humain. Elles proclament enfin le rôle fonctionnel de l'édifice et justifient l'iconographie appropriée du portrait divin comme du paysage aquatique.

Avant de clore ces considérations épigraphiques, il faut signaler ici l'existence, au Metropolitan Museum, d'un vase à anse (n° 17.190.1904) en argent doré, affectant la forme d'un pichet, décoré d'une guirlande de palmettes, d'une torsade en épi, de godrons plats, et cata-

(1) *Deutéronome*, v, 8-9 et xi, 18-21.

(2) Fresques de Baouït, Chapelle XVII (CLÉDAT, op. cit., pl. LV et LVI).

(3) Pavements d'Antioche (Doro LEVI, *Antioch mosaic pavements*, 1947, t. II, pl. IV c); tombe peinte de Palmyre; amulette de la collection Schlumberger (*Revue des Études grecques*, 1892, p. 74, 82 et suiv.).

(4) PERDRIZET, *Inscription chrétienne de Dokimion*, in *Bull. Corr. hell.* XXIV (1900), p. 291 et suiv.; H. GRÉCOIRE, *Voyage dans le Pont et en Cappadoce*, ibid., XXXIII (1909), p. 69 (inscription n° 49).

(5) Mosaïque de San Apollinare Nuovo, diptyque en ivoire de Murano, miniature du Rabulensis, etc.

(6) Xénophon PHARMAKIDIS, *Κυπριακή Λαογραφία*, Limassol 1938, p. 155-156, mentionne le recours au *nimatoma* pratiqué à Limassol pour combattre les deux épidémies de variole et de méningite éclatées dans cette ville en 1911 et 1937.

logué dans le « Trésor d'Albanie » ⁽¹⁾ (fig. 11). Le vase porte deux inscriptions gravées qui rappellent fortement celles de Salamis.

L'une, circulaire, enserre l'orifice du vase en détaillant le verset biblique de la légende n° 3 :

† ΦΟΝΗΚΥΡΕΙΟΥ ΕΠΕΙΤΟΝΥΔΑΤΟΝ

Φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων.

« (La) voix du Seigneur (retentit) sur les eaux. » (Psaume XXVIII, 3.)

(Inscription n° 7, fig. 11.)

L'autre, cruciforme, apposée avec les poinçons réglementaires sous le pied du récipient en cinq monogrammes cernés de médaillons, invoque le secours du Seigneur et découvre le nom de Zénobius, donateur de l'objet :



Κύριε βοήθει τοῦ δούλου σου Ζηνοβίου · Ἀμήν.

« Seigneur, aide ton serviteur Zénobius. Amen. »

(Inscription n° 8, fig. 12.)

La dernière prière de Zénobius est indiscutablement l'une des sentences les plus usuelles dans toute la chrétienté, même dans l'emploi barbare du substantif au génitif ⁽²⁾. Par contre le rappel, dans la légende circulaire, du psaume XXVIII, verset 3, est insolite et significatif.

L'identité des inscriptions implique une affinité fonctionnelle. L'eau lustrale, une fois sanctifiée par la vertu de l'Esprit Saint au jour de la Bénédiction des Eaux, était employée dès le III^e siècle, on l'a vu plus haut, à guérir les maladies, éloigner les tentations des démons, et à diverses pratiques de la vie courante. Elle était dans ce but recueillie avec dévotion : « En cette fête », témoigne saint Jean Chrysostome ⁽³⁾, « tous (les fidèles), après avoir puisé l'eau vive, la déposent dans leurs demeures et la conservent durant l'année entière, car aujourd'hui les eaux sont consacrées ». La tradition survit encore chez les Grecs qui, en outre, au jour de l'Epiphanie, font bénir leur maison dont chacune des chambres est aspergée par le prêtre avec l'eau sainte.

⁽¹⁾ STRZYGOWSKI, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, 1917, p. 19-22, fig. 19 et 20. (L'ouvrage, introuvable sur place, n'a pu être consulté.)

⁽²⁾ W. K. PRENTICE, *op. cit.*, p. 151 (n° 1122), 192 (n° 1179), 193 (n° 1180), trois exemples recueillis en Syrie du Nord. Sur l'usage de βοήθει construit avec le génitif, consulter *Journal of Hellenic Studies* XXI (1901), p. 231.

⁽³⁾ CHRYSOSTOME, dans MIGNE, *PG* 49, *op. cit.*, col. 366 : « Κατὰ τὴν ἐορτὴν ταύτην ἅπαντες ὑδρευσάμενοι οἰκοῦσι τὰ νῦν ἀποτίενται καὶ εἰς ἐνιαυτὸν ὁλόκληρον φυλάττουσιν, ἅτε δὴ σήμερον ἁγιασθέντων τῶν ὑδάτων... »



FIG. 12. — Cruche du « Trésor d'Albanie » (Metropolitan Museum). Inscription n° 8 (revers pied).



FIG. 11. — Cruche du « Trésor d'Albanie » (Metropolitan Museum). Inscription n° 7.

Dans l'Eglise des premiers siècles, la distribution de l'eau sainte, confiée à un ministre particulier, l'*ὕδροκωμῆτης* ou *ὕδρομύστης* ⁽¹⁾, s'effectuait au moyen d'un récipient mobile, exclusivement consacré à cet usage liturgique. Le récipient était parfois orné, soit de lettres symboliques, soit d'images décoratives, soit de sentences religieuses. A cette dernière catégorie appartiennent trois petits monuments ⁽²⁾ d'âge paléochrétien : deux urnes en marbre blanc qui figuraient à Vérone et à Murano, un seau en bronze qui repose au musée Gaddi de Florence. Or tous trois reproduisent le verset psalmique de la Bénédiction des Eaux (inscription n° 3). Pour confirmer leur raison d'être, les deux urnes de marbre y rattachent le verset de la leçon d'Isaïe cité plus haut et consigné dans le même Office, de sorte que la légende se développe ainsi :

ΑΝΤΛΗΣΑΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤΑ ΕΥΦΡΟΣΥΝΗΣ ΟΤΙ ΦΩΝΗ ΚΥΡΙΟΥ ΕΠΙ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ

(Murano)

ΑΝΤΛΗΣΑΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤΑ ΕΥ. ΡΟΣΥΝΗΣ ΟΤΙ ΦΩΝΗ ΚΥΡΙΟΥ ΕΠΙ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ

(Vérone)

Αντλήσατε ὕδωρ μετὰ εὐφροσύνης ὅτι φωνὴ Κυρίου ἐπὶ τῶν ὑδάτων.

« Puisez l'eau avec allégresse car (la) voix du Seigneur (retentit) sur les eaux. »

D'après une information complémentaire ⁽³⁾, l'urne de Murano, sculptée dans le marbre de Paros, a été ravie de Constantinople par les Vénitiens, emportée à Venise, et déposée à l'île de Murano, dans une chapelle de l'église Saints-André-et-Marc où elle sert à conserver les eaux lustrales, *aquae lustrali adservandae destinatae*. L'urne de Vérone remplissait vraisemblablement la même fonction. Quant au petit seau, il transportait l'eau bénite.

Cette formule mixte d'Isaïe et du psaume XXVIII devait être d'un usage assez courant car elle paraît encore sur une vasque en marbre blanc de 0,32 mètre de hauteur, ornée de reliefs, abritée au musée de Brousse ⁽⁴⁾, et dont les trois fragments qui subsistent portent les mots suivants :

ΥΔΩΡ

(Puisez l')EAU

ΥΦΡΟΣΥΝΕΙ

(avec) ALLÉGRESSE. . . .

ΟΤΙ ΦΩΝΗ

CAR (la) VOIX (du Seigneur
retentit sur les eaux).

La rigoureuse littéralité des inscriptions ne laisse donc planer aucun doute sur la destination du vase abrité au Metropolitan Museum. La citation scripturaire, extraite de la liturgie de l'Épiphanie, écarte l'hypothèse d'un accessoire baptismal. Le vase de New York est, tout comme les autres récipients marqués de la même sentence, un objet culturel, une sorte de *bénitier mobile* rattaché à une basilique, une chapelle, une phiale ou un *ayiasma*.

La destination du vase étant établie, sa situation dans le temps et dans l'espace apparaît grâce aux facteurs artistiques et historiques. Sa forme, les motifs et le style de son ornementation, qui attestent une évidente parenté avec le vase d'Emèse, la *capsella* de Brivio, le plat de Paternus à l'Ermitage, permettent de l'attribuer à l'orfèvrerie du VI^e-VII^e siècle et par suite, nous le verrons, à une époque légèrement postérieure à celle du décor peint de la citerne. L'objet

⁽¹⁾ SYNÉSIUS, *Epistola* CXXI; MIGNE, PG 66, col. 1499.

⁽²⁾ CABROL et LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, s. v° Bénitier, col. 765 et 769. Cf. les observations de E. MICHON, *Mélanges*, in *Revue biblique*, 1916, p. 162-166.

⁽³⁾ *Corpus inscriptionum Graecarum*, vol. IV, 1877, p. 395, où se retrouvent, sub n°s 8938 et 8939, les deux inscriptions gravées sur le seau de Florence et l'urne de Murano.

⁽⁴⁾ Gustave MENDEL, *Musée de Brousse*, in *Bull. Corr. hell.* XXXIII (1909), p. 367-368.



FIG. 13. — Mur oriental. Buste du Christ.



FIG. 14. — Mur oriental. Paysage aquatique (fragment de gauche).
Aquarelle de Mrs. Bardswell.



FIG. 15. — Mur oriental. Paysage aquatique (fragment de droite).
Aquarelle de Mrs. Bardswell.

a même pu faire partie de la « petite série » du « Trésor de Kérynia » (Chypre), dont le rapprochement stylistique de ses inscriptions en médaillons et la similitude de forme des pichets en bronze de la collection. Enfin ce récipient, aisément transportable, a fort bien pu avoir été enlevé de Chypre et porté à Tirano par les *estradiots* ⁽¹⁾ albanais qui, sous l'occupation vénitienne (1489-1570), défendaient contre les invasions les côtes de l'île. Ainsi rien n'empêche le vase du Metropolitan Museum d'avoir rempli sa carrière à Chypre. Aurait-il servi à puiser l'eau miraculeuse dans l'*ayiasma* de Salamis-Constantia? L'ex-voto de Zénobius se serait-il ajouté à celui de Nicodème? L'hypothèse est séduisante et la question pendante.

*
* *

Le matériel épigraphique a déjà fait pressentir les intentions du peintre. Il reste à considérer la peinture même, à interroger chacun des deux thèmes.

Le sujet iconique principal est constitué par la tête d'un Christ barbu de type sémite (fig. 13). La figure, posée de face, présente un front bas, des yeux largement ouverts, lumineux et pensifs, des sourcils arqués, un nez long et droit, une bouche petite, charnue, bien marquée, presque féminine; elle s'encadre de moustaches fines, d'une barbe pointue, de cheveux bruns séparés par une raie médiane, dégageant les oreilles, s'épanchant sur chaque versant en ondes légères. Les traits sont réguliers, l'expression calme. Tel celui d'un imperator ou d'un basileus, le visage est ceint d'un nimbe crucifère gemmé et le buste divin est enfermé dans un médaillon circulaire de 44 centimètres de diamètre, garni de six perles blanches incrustées. Le nimbe, posé singulièrement bas, ne laisse paraître de ce fait que les deux bras de l'axe horizontal. C'est l'image de la grandeur royale qui convient à un Pantocrator, de la majesté divine.

La peinture est exécutée non à *fresco* mais à *tempera*. La facture est simple. Sur un fond de teint ocre, les contours des cheveux, des sourcils, des yeux, des narines, de la bouche, du menton, des épaules, du médaillon, sont tracés au moyen d'une couleur rouge caractéristique qui donne au portrait un faux air de sanguine et suggère le souvenir de la Sainte Brique. Des taches blanches relèvent les parties saillantes — le front, le nez, les joues, le cou. Mais un modelé souple, presque moelleux, souligné d'un éclairage vif, rappelle encore la vieille technique ⁽²⁾ naturaliste des Alexandrins.

Le petit buste en médaillon domine, à la hauteur de 3,25 mètres de l'ouverture et 4,50 mètres du fond de la citerne, un panneau rectangulaire long de 4 mètres et large de 0,80 mètre, pourtourné d'une bordure rouge unie. Au point d'intersection du buste et du panneau, un trou béant, pratiqué par des voleurs en quête de trésor, afflige la fresque.

Le sujet iconique secondaire est purement ornemental. Mais, encore plus détérioré que le portrait, il ne se détaille qu'avec l'aide de la précieuse aquarelle de Mrs. Bardswell (fig. 14 et 15). Composé de plantes, de poissons, d'oiseaux, d'un quadrupède (?) baignant dans l'eau, il emplit le panneau à bordure, se développe en frise continue pour dessiner un paysage aquatique.

Les végétaux se ramènent à une seule famille de plantes dont les feuilles, flottantes ou émergées, montrent un limbe uni, volumineux, en forme de champignon. L'artiste, qui copiait un modèle, les a traités par larges masses avec sa fantaisie personnelle et, le temps ayant ajouté

⁽¹⁾ Sir George HILL, *History of Cyprus*, t. I, 1940, p. 260-261 et III, 1948, p. 10-11, avec indication des sources littéraires.

⁽²⁾ Le délabrement du décor ne permet plus une étude minutieuse de la technique.

ses outrages, il est aujourd'hui difficile de préciser si ce sont là des nénuphars ou des lotus. Cependant la forme indivise des feuilles, la corolle entrouverte aux pétales découpés dans laquelle couve le canard, à la partie droite de la frise (fig. 15), ainsi que la fleur dentelée largement épanouie pointant sous le buste du Christ, près de l'inscription inférieure *sub* n° 2 (fig. 14), semblent désigner le *nelumbium speciosum*, c'est-à-dire le *lotus sacré* des anciens Egyptiens, celui dont la fleur est appelée par Hérodote ⁽¹⁾ le *lys rosé du Nil*, dont le fruit est dénommé par Strabon ⁽¹⁾ *cyamus aegyptiacus* ou « fève d'Egypte », et sur la nature duquel devisent à table les sophistes d'Athénée ⁽¹⁾. En revanche, les poissons et les oiseaux s'ébattant parmi ces ombelles uniformes sont de genres variés. On pourrait y distinguer des larves, des anguilles ou serpents d'eau, des mulets, des dorades, deux canards, une oie et — à la droite du canard couvant (fig. 15) — un flamant à patte rouge originaire des bords du Nil. Flamant et lotus caractérisent le paysage qui appartient donc à l'Egypte.

Les divers matériaux ornementaux se combinent sans symétrie, avec une liberté et une souplesse dans le rythme, un naturel dans les attitudes, une spontanéité dans les expressions, qui imprègnent la composition de pittoresque et de fraîcheur. Les tons sont amortis, et par endroits éteints. Le coloris dominant est un bleu-gris ou un vert-de-gris mêlé de traînées d'ocre et de rose saumon, rehaussé de taches vigoureuses de rouge brique. Les ondes sont évoquées par un tracé conventionnel de petites parallèles rectilignes et curvilignes, détachées en blanc sur un fond bleu pâle.

Tels sont les deux sujets constituant la fresque chypriote. Leur choix spécifique et leur union par superposition illustre le verset psalmique du « Seigneur (placé) sur les grandes eaux ». L'image ainsi formée répond à une interprétation strictement littérale du texte, à une véritable *hermeneia kata lexin*. Cette méthode, qui s'oppose à l'exégèse allégorique appliquée par l'école d'Alexandrie, est préconisée par l'école d'Antioche.

L'examen des deux sujets révélera la filiation et la date de l'œuvre.

L'origine du Christ barbu est une question fort débattue dans la littérature archéologique, d'autant qu'elle se confond avec les images des gnostiques et des carpocratians. Selon saint Irénée ⁽²⁾, les portraits du Christ existaient dès « le temps où Jésus vivait encore parmi les hommes ». Et le type orthodoxe du Christ barbu était déjà créé avant la paix de l'Eglise et le concile de Nicée. On le découvre en effet vers 232 dans une peinture du baptistère de Doura-Europos ⁽³⁾, à la même période dans une fresque ornant le mausolée romain des Aurelii au vial Manzoni ⁽⁴⁾, vers la fin du III^e siècle dans la scène de la Résurrection de Lazare sculptée sur le sarcophage de Jonas (Rome, musée de Latran, n° 119) ⁽⁵⁾. Il faut cependant reconnaître que ce type est exceptionnel dans l'art de l'époque et que d'autre part, malgré l'adjonction de la barbe, la tête de Jésus ne garde pas moins l'allure conventionnelle d'un dieu païen. La préoccupation de rechercher les traits historiques de l'Homme-Dieu s'observe à travers la sculpture du IV^e, notamment dans la série des sarcophages échelonnés de l'an 300 à 400 ⁽⁶⁾, et atteint au

⁽¹⁾ HÉRODOTE II, 92; STRABON, XVII, 1, 15; ATHÉNÉE, III, 1. Cette variété de lotus apparaît dans les monuments hellénistiques.

⁽²⁾ *Contra haereses*, MIGNE, PG 7, 1, XXV, 6, col. 685 : «... Ἐχουσι δὲ εἰκόνας ἐν ὧν γράφουσιν διὰ χρωμάτων, τινὲς δὲ... καὶ λοιπὴς ὅλης, ἅτινα ἐκτυπώματα φάσιν εἶναι τοῦ Ἰησοῦ, καὶ τὰν ὑπὸ Πιλάτου γεγενησθαι... ὅτε ἐνεδήμει τῷ τῶν ἀνθρώπων γένει... »

⁽³⁾ ROSTOVITZ, *The Excavations at Doura-Europos*, Rapport de la 5^e saison 1931-1932, 1934, pl. LI.

⁽⁴⁾ Id., *Mystic Italy*, 1927, pl. XXXIV.

⁽⁵⁾ GERKE, *Christus*, 1941, pl. 7.

⁽⁶⁾ Id., *op. cit.*, pl. 1-4, 60-62, 63, 64, 69-70, 71, 73, 74.

caractère individuel dans un médaillon en os (musée du Vatican) ⁽¹⁾ qui remonterait à l'ère constantinienne. Si l'attribution chronologique en est correcte, la petite sculpture du Vatican représenterait — surtout depuis que la fameuse « coupe de Constantin » ⁽²⁾ s'est avérée n'être qu'une pièce fausse — l'un des meilleurs et des plus anciens exemples de la nouvelle iconographie. En peinture le Christ barbu reparaît, à la première moitié du IV^e et à Sainte-Constance (Rome) ⁽³⁾, dans la mosaïque de la *Remise des clés à saint Pierre* et, à la seconde moitié du IV^e, dans une fresque des catacombes de Domitilla (Rome) ⁽⁴⁾. La mosaïque dépeint un homme dans la force de l'âge et la fresque un vieillard aux traits fatigués. A la fin du même siècle ou au début du V^e, dans une autre fresque des catacombes de Saints-Pierre-et-Marcellin (Rome) ⁽⁵⁾, le Sauveur siégeant entre saints Pierre et Paul, au-dessus de quelques personnages, montre un visage juvénile, empreint de réminiscences antiques, assez semblable à celui adopté dans le sarcophage précité de Jonas, environ un siècle plus tôt. Si donc la conception du Christ barbu naît au III^e siècle, si elle se développe au IV^e, le type physique y reste encore singulièrement indécis et flotte entre l'idéal hellénique de l'éphèbe imberbe, au teint clair, aux blonds cheveux bouclés, et le réalisme oriental de l'homme mûr, barbu, au teint sombre, à la chevelure brune et généralement plate. Sans pousser l'opposition jusqu'à un exclusivisme d'ailleurs contredit par une série de monuments dans lesquels les deux conceptions se trouvent entremêlées — tel le cycle de Jésus philosophe — il faut admettre la distinction bien nette des deux types physiques. C'est au V^e siècle, dans les mosaïques de l'abside de Sainte-Pudentienne (Rome) ⁽⁶⁾, de la *Donatio Legis* du baptistère de Soter (Naples) ⁽⁷⁾, de la voûte de San Prisco (Capoue l'Ancienne) ⁽⁸⁾, du mur absidal de Saint-Paul-hors-les-murs (Rome) ⁽⁹⁾, que l'image divine se fixe définitivement en traits robustes et personnels. Ces traits physiologiques, empruntés à la race orientale d'où le Christ est issu, constituent les éléments d'une nouvelle iconographie qui deviendra traditionnelle, ainsi que le prouvent d'une part les monuments de l'art, d'autre part les descriptions précises d'André de Crète ⁽¹⁰⁾ au VII^e siècle, du pseudo-Damascène au VIII^e ⁽¹¹⁾ : « Des sourcils rapprochés, de beaux yeux, le nez long, des cheveux ondulés, ... une barbe noire, un teint couleur de blé », caractérisent dorénavant la figure du Christ. C'est aussi, comme on le sait ⁽¹²⁾, en ce V^e siècle que le nimbe crucifère entre dans la peinture pour se populariser au VI^e. Cet aspect majestueux et solennel d'un Christ barbu, dérivé de l'art du V^e siècle, prévaut désormais sur l'ancien canon du bel adolescent imberbe et fait loi au VI^e dans la peinture murale comme dans la miniature. Il se retrouve à Ravenne, dans les scènes de la Passion (et notamment la Comparution devant Pilate, l'Apparition aux Apôtres) de San Apollinare Nuovo ⁽¹³⁾, à Rome, dans

(1) P. R. GARRUCCI, *Storia dell'Arte cristiana*, 1880, vol. VI, pl. 447, n° 7.

(2) DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, p. 610, fig. 385; cf. WILPERT, *Il frammento del Christo di Berlino e la coppa di Constantino a Londra*, in *Arte* XXIII, 1920.

(3) WILPERT, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, 1917, t. III, pl. 5.

(4) Id., *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg 1903, pl. 187.

(5) *Ibid.*, pl. 252-253.

(6) WILPERT, *Römisch. Mos.*, op. cit., pl. 42-45.

(7) *Ibid.*, pl. 32.

(8) *Ibid.*, pl. 76.

(9) Marg. VAN BERCHEM et Et. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle*, 1924, p. 89, fig. 101.

(10) BOISSONADE, *Anecdota graeca*, t. IV, ANDRÉ DE CRÈTE, *Περὶ τῆς τῶν Ἁγίων εἰκόνων προσκυνήσεως*, p. 473.

(11) JEAN DAMASCÈNE, *Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν βασιλέα Θεοφίλου περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, ch. 3.

(12) WEIGAND, *Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus*, in *Byzantinische Zeitschrift*, XXXII, 1932, 63-81.

(13) ERNST VON UEHLI, *Die Mosaiken von Ravenna*, 1939; cf. les planches en couleur de WILPERT, *Römisch. Mos.*, op. cit., 99, 1 et 100, 1.

le Christ dominant les absides de Saints-Côme-et-Damien et de Saint-Laurent-hors-les-murs ⁽¹⁾, au Sinaï, dans l'effigie divine de la Transfiguration ⁽²⁾, en Egypte, dans les fresques de Baouît et de Saqqârah ⁽³⁾. Il se rencontre dans les miniatures des manuscrits de Rossano, de Sinope, de Rabula, de Cosmas Indicopleustès, dans la petite *imago clipeata* peinte à l'encaustique sur l'icône des saints Serge et Bacchus provenant du Sinaï ⁽⁴⁾. Il s'observe encore dans l'orfèvrerie (ampoules de Monza, croix-reliquaire de l'empereur Justin II au Vatican, vase d'Emèse au Louvre, etc.), et même dans l'ivoirerie (diptyque du consul Justin au Kaiser-Friedrich Museum).

Cependant la typologie du Christ de Salamis ne se retrouve point dans les enluminures du VI^e. La peinture chypriote s'inspire d'une œuvre monumentale. Mais, là encore, il faut écarter les modèles égyptiens de Baouît et Saqqârah dont l'accent physiologique et la technique plate demeurent étrangers à la fresque chypriote. Par contre, et grâce à l'analogie résultant de la posture, de la forme, des traits et de l'expression du visage, le buste de Salamis est étroitement apparenté à deux mosaïques de Ravenne : l'effigie de Jésus (au sablier) trônant parmi les anges dans la grande composition de San Apollinare Nuovo ⁽⁵⁾ et le minuscule médaillon serti à l'intersection des bras de la croix absidiale à San Apollinare in Classe ⁽⁶⁾. Or ces deux monuments ravennates datent, le premier du règne de Théodoric (premier quart du VI^e siècle), le second de l'épiscopat d'Ursicinus et de la souveraineté de Justinien (deuxième quart du siècle). Quant à la disposition, très basse, du nimbe crucifère, elle est également adoptée dans le médaillon du Christ imberbe dominant l'entrée de la chapelle archiépiscopale de Ravenne (fin IV^e — début VI^e), dans le buste du Christ barbu ornant le diptyque du consul Justin (daté de 540) ⁽⁷⁾.

Pour consolider l'âge du Christ de Salamis, il reste à considérer l'évolution typologique et psychologique des divers Christs figurés dans les monuments contemporains. La rondeur du contour physiologique ou la largeur de la tête, affirmée à Côme-et-Damien (526-530), s'allonge en un ovale parfait à San Apollinare Nuovo et San Apollinare-in-Classe (avant 547), pour s'émacier en triangle dans la fresque de Salamis, les mosaïques du Sinaï (565-566) et de Saint-Laurent (578-590). En outre, l'expression vigoureuse de Saints-Côme-et-Damien fait place à la quiétude de San Apollinare, la mélancolie de Salamis, la sévérité du Sinaï, la tristesse de Saint-Laurent ou même de Castelseprio ⁽⁸⁾. En se basant donc sur les deux critères de la morphologie et de l'expression, il faut placer l'exécution du Christ de Salamis entre les mosaïques de Ravenne et du Sinaï, c'est-à-dire vers le milieu du VI^e siècle.

Sous quelle inspiration est né ce portrait d'une auguste sérénité, d'une douceur presque poignante, qui semble répondre aux sollicitations des inscriptions en répandant sa grâce céleste sur le paysage terrestre soumis à la bénédiction ? Le sentiment profond déposé par l'artiste imprègne ce visage noble, fatigué par les ans, d'une puissance maîtrisée, et le vaporeux *sfumato*

(1) WILPERT, *Römisch. Mos.*, pl. 102-103; Marg. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT, op. cit., p. 191, fig. 242.

(2) Marg. VAN BERCHEM et E. CLOUZOT, op. cit., p. 183 et 187, fig. 235 et 238.

(3) CLÉDAT, op. cit., XII, 1, 1904, pl. XLV; QUIBELL, *Excavations at Saqqara*, 1912, pl. XXIV et XXV.

(4) N. PETROFF, *Album des objets principaux conservés au musée archéologique religieux de Kiev* (en russe), Kiev 1912, fasc. 1, pl. 3319.

(5) Otto G. VON SIMSON, *Sacred Fortress*, 1948, pl. 41; Fr. W. DEICHMANN, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, 1958, pl. 119. La restauration de Kibel (1857-1861) n'a porté — en dehors du marchepied et de la moitié droite du corps — que sur les cheveux et le nimbe de la section droite, de sorte que le visage de Jésus demeure original.

(6) Otto G. VON SIMSON, op. cit., pl. 23; Fr. W. DEICHMANN, op. cit., p. 388.

(7) A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*, op. cit., fig. 77.

(8) BOGNETTI, CHIERICI, CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, 1948, pl. XLII.

— peut-être ajouté par le temps — l'enveloppe d'une *aura* indicible, d'une individualité subtile, pénétrante.

Mais, au fait, quel est ce Christ ? Est-ce tout simplement l'une de ces « figures peintes », connues en Orient dès le IV^e siècle, selon le témoignage d'Eusèbe ⁽¹⁾ ? Ne serait-ce pas plutôt une imitation de ces illustres icones *acheiropoiétai* « non faites de main d'homme », de ces images miraculeuses de la Sainte Face du Christ qui avaient la faculté de se reproduire avec une étonnante fidélité et de transmettre aux reproductions mêmes leur pouvoir surnaturel ? Vénérées dans la paix comme une relique insigne, arborées dans la guerre comme un palladium magique, glorifiées à travers les annales byzantines par chroniqueurs et historiens, chantées par les hymnographes, les *acheiropoiétai* étaient pieusement mises en vogue au VI^e siècle grâce aux campagnes des Perses. Evagre ⁽²⁾, Cédrenus ⁽³⁾ et surtout Constantin Porphyrogénète ⁽⁴⁾, content minutieusement le secours miraculeux prodigué à la ville, lors de l'assaut de 544, par la Sainte Face d'Edesse qui extermina l'armée de Chosroès et obligea les Perses à lever le siège. Cette Sainte Face, fixée sur le Saint Mouchoir de toile envoyé par le Christ à Abgar, venait alors d'être retrouvée dans les murs d'Edesse assiégée. Elle s'était imprimée sur la brique de l'enceinte contre laquelle elle était apposée et cette « invention » sensationnelle de la Sainte Brique fit écho dans la littérature byzantine. Théophylacte ⁽⁵⁾ relève l'enthousiasme exaltant insufflé aux soldats de Philippicus, en 586, par la production de la Sainte Face de Kamuliana ⁽⁶⁾, autre icône *acheiropoiétos* moins célèbre que l'image d'Edesse. L'icône de Kamuliana, découverte près d'une source douée d'un extraordinaire pouvoir de guérison ⁽⁷⁾ (deux particularités de la fresque chypriote), était transportée comme un précieux talisman de Cappadoce à Constantinople dans la neuvième année du règne de Justin II (574), dit Cédrenus ⁽⁸⁾. Le prestige rayonnant des icones du Christ, l'admiration manifestée par les fidèles du VI^e siècle, montrent combien les images du Seigneur étaient mêlées à la vie du peuple, quel rôle elles ont joué dans l'histoire chrétienne. Leur gloire a pu tout naturellement s'être reflétée dans la citerne chypriote et avoir inspiré l'excellent peintre anonyme contemporain ou le donateur Nicodème. En ce cas, le Christ de Salamis serait une copie du Saint Mandilion ou plutôt de la Sainte Brique d'Edesse. Son coloris singulier inciterait à le croire. Quoi qu'il en soit, Chypre conserve l'un des plus vénérables portraits du Christ, figure dont les traits sont fournis, comme pour les deux mosaïques ravennates, par l'Orient.

Quant au second sujet de la fresque, il reflète une tradition différente. Le choix d'un paysage purement profane exprime une reviviscence du naïf symbolisme qui pénétra l'art chrétien aux trois premiers siècles. Dès la fin du IV^e, et sous l'impulsion des grands docteurs cappado-ciens, l'art s'achemine avec plus de gravité vers la peinture d'histoire. L'illustration des épisodes évangéliques et bibliques commence à envahir les neufs des V^e et VI^e siècles. C'est ainsi que fut ornée à Salamis la basilique de Saint-Epiphanie, voisine de la citerne. Mais, parallèlement à cette

⁽¹⁾ *Histoire ecclésiastique* VII, 18.

⁽²⁾ *Histoire ecclésiastique* IV, 27.

⁽³⁾ *Op. cit.*, I, p. 312-313.

⁽⁴⁾ *Narratio de Imagine Edessana*, MIGNE, PC 93, p. 429 et suiv.

⁽⁵⁾ THÉOPHYLACTE LE SIMOCATTE, *Histoire*, éd. BONN, II, 3, p. 70-71.

⁽⁶⁾ Voir dans la copieuse littérature des portraits du Christ, l'étude approfondie de DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, Leipzig 1899, qui réunit et analyse les sources historiques et artistiques des *acheiropoiétai*. Cf. G. SOTIRIOU, 'Ο Χρ.στος εν τῇ τέχνη, 1914; A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*, *op. cit.*, p. 19-21, 30 et suiv.

⁽⁷⁾ *Synaxaire*, Menée 9 août.

⁽⁸⁾ *Op. cit.*, I, 685. Cf. les observations de A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin*, *op. cit.*, p. 30.

directive, l'art nouveau maintint les vieilles scènes de chasse et de pêche cependant prescrites au V^e siècle par saint Nil, et reprend même au VI^e, selon Choricius de Gaza ⁽¹⁾, la représentation du « Nil avec les courants, les prairies étendues sur les rives, les oiseaux de tous genres se baignant dans les eaux du fleuve ». Le charme de cette nature heureuse évoquait une vision paradisiaque. Car c'est peut-être là en définitive une image du « Paradis », thème disparu de l'art avec les iconoclastes qui lui avaient prêté leur faveur. Voilà donc le paysage nilotique remis en vogue. L'exemple en est donné dans les somptueuses mosaïques d'un monument du VI^e siècle, Saint-Étienne de Gaza ⁽²⁾.

Néanmoins ce paysage n'apparaît pas en l'art chrétien avec le caractère représentatif, le dessin abstrait et les artifices de perspective montrés dans les monuments égyptiens de l'Ancien ou du Nouvel Empire, dans les mastabâs de Ti à Saqqârah, de Menna, de Nakht ou d'Amenemopet à Thèbes. Alexandrie l'a rénové en en modifiant le type. Elle y a introduit, avec le goût de la nature idyllique et avec les progrès de la science technique, une souplesse de mouvement, un souci du détail coquet ou pittoresque, une recherche de l'élégance ornementale, voire une préciosité de sentiment, qui en font, non plus un accessoire de composition mais un thème décoratif distinctif et complet en soi, un *sujet de genre*. Cette création hellénistique connut une fortune extraordinaire à travers l'espace et le temps. Elle traverse tout l'art romain, où elle se rencontre dans la parure des bains, des fontaines, dans les fresques ou les mosaïques d'Herculanum et de Pompéi, pour triompher dans les absides chrétiennes des grandes basiliques romaines de Sainte-Marie-Majeure, du Latran, de Saint-Clément, pour se glisser dans le feuillet d'un beau manuscrit arménien, l'évangélaire de la reine Mlke.

Le paysage alexandrin se retrouve en effet dans la mosaïque du Palazzo Barberini à Praeneste (Palestrina, près de Rome) ⁽³⁾, dans le pavement de la villa romaine de Beit Djibrin (près d'Hébron en Palestine) ⁽⁴⁾ et jusque sur le mur méridional d'une tombe païenne peinte à fresque près d'Ascalon (Palestine) ⁽⁵⁾. La tradition antique se perpétue tout naturellement dans l'art archaïque chrétien. L'esprit du décor se perçoit déjà au IV^e siècle à Sainte-Constance (Rome) ⁽⁶⁾. Le thème nilotique pénètre au V^e siècle dans les deux mosaïques de la basilique de Tabga (près de Capharnaüm, Palestine) ⁽⁷⁾, dans les pavements d'Antioche ⁽⁸⁾, et la nature aquatique du paysage chypriote se reproduit avec une analogie plus frappante au VI^e siècle, dans un fragment de mosaïque de Saint-Jean-Baptiste (529-533) ainsi que dans le pavement de Saints-Pierre-et-Paul (vers 540) de Djérash (Transjordanie) ⁽⁹⁾, dans celui de la nef de Saints-Lot-et-Procope à Nébo (Khirbet-el-Mekhayyat, Transjordanie) ⁽¹⁰⁾, dans celui de Haditha (Pales-

⁽¹⁾ R. FOERSTER, *Choricius Gazaeus opera*, éd. Teubner, 1929, deuxième lettre adressée (entre 536 et 548) à l'évêque Marcien, p. 40, § 50.

⁽²⁾ *Ibid.*, *Laudatio Marciani*, II.

⁽³⁾ G. E. RIZZO, *La Pittura ellenistico-romana*, 1929, pl. 188; ROSTOVITZ, *The social and economic History of the Roman Empire*, 1926, pl. XLI.

⁽⁴⁾ VINCENT, *La Villa romaine de Beit Jibrin*, in *Revue biblique*, vol. XIX, 1922, pl. X, 4.

⁽⁵⁾ J. ORY, *A painted Tomb near Ascalon*, in *The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*, vol. VIII, 1938, pl. XXV-XXIX.

⁽⁶⁾ WILPERT, *Römisch. Mos.*, pl. 88, 2.

⁽⁷⁾ A. SCHNEIDER, *Die Brotvermehrungskirche von el-Tabga am Genesarethsee und ihre Mosaiken*, 1934, pl. A et B. Cf., pour le motif particulier du caneton installé dans le calice du lotus, les pl. 2, 6, 12, 30.

⁽⁸⁾ Doro LÉVI, *op. cit.*, pl. LXXXII b, LXXXIV b, CLXXXI b, CLXXXIII c.

⁽⁹⁾ Carl KRAELING, *Gerasa*, 1938, pl. LXVIII b.

⁽¹⁰⁾ F. SYLVESTER SALLER et F. BELLARMINO BAGATTI, *The Town of Nebo (Khirbet-el-Mekhayyat)*, Jerusalem 1949, pl. 21, 2.

tine) ⁽¹⁾, dans une fresque d'Abou Girgeh (près d'Alexandrie) ⁽²⁾ représentant un jeune martyr en orant au milieu d'une rivière poissonneuse couverte de plantes d'eau. Il envahit même l'orfèvrerie et remplit la coupe en argent « du nilomètre » conservée au Musée de l'Ermitage ⁽³⁾.

Tous les éléments déterminants de la frise de Salamis, que l'on peut suivre un à un à travers l'histoire antérieure de l'art, existent dans les monuments précités; ils deviennent au VI^e siècle d'un usage courant en Orient comme en Occident et particulièrement à Ravenne. Les fourrés, guirlandes ou frises de lotus, abondent dans la série des mosaïques échelonnées jusqu'à la haute époque romaine. Les canards, qui pullulent sur tant de pavements, barbotent à Salonique sur les murs de Saint-Georges et d'Eski-Djouma, à Rome, dans la chapelle de Saint-Jean-l'Évangéliste du baptistère du Latran, à Ravenne, sur les parois du baptistère des Orthodoxes, les voûtes de San Vitale et de l'Anticamera de la chapelle archiépiscopale, les panneaux sculptés de la chaire de Maximien, de l'ambon de Saints-Jean-et-Paul (Musée archiépiscopal) ou d'Agnellus (Duomo). Les poissons se retrouvent à Ravenne dans le pavement de Saint-Jean-l'Évangéliste, dans les rinceaux décoratifs de San Vitale, sur chacun des deux ambons précédemment mentionnés. Le flamant à patte rouge — échassier particulier des bords du Nil — apparaît dans les montants d'ivoire de la chaire de Maximien et, à San Vitale, dans les rinceaux de la voûte, comme dans le paysage dépeint aux pieds des trois évangélistes Luc, Marc et Mathieu. Quant au petit thème caractéristique de l'oiseau couvant son nid dans la corolle d'un lotus — thème répété à Beit-Djibrin, Ascalon, Tabga, Saint-Jean-Baptiste de Djérash, Nébo, Zliten, dans les sculptures de l'église B de Philippos, etc. — c'est un véritable accessoire de genre qui, à travers le temps et l'espace, a dégénéré en poncif.

L'examen du paysage, comme celui du portrait, fixe donc l'exécution de l'œuvre au VI^e siècle. Plusieurs indices extérieurs ont, par ailleurs, permis de situer la fresque à cette date. Le texte de Procope ⁽⁴⁾ relatant la restauration de l'aqueduc de Constantia par Justinien et, par suite, la réorganisation du système d'approvisionnement d'eau, fournit une présomption historique à l'attribution de la date. Les citations empruntées à l'Ancien Testament plaident également en faveur du Haut Moyen Âge. L'écriture paléographique des inscriptions, et la découverte dans la citerne, lors des fouilles, de monnaies du VI^e siècle ⁽⁵⁾, confirment la chronologie proposée.

Ainsi les éléments de la peinture chypriote, accommodés au goût du jour, révèlent un paysage nilotique d'art alexandrin et un portrait divin de style oriental. L'idée même de couronner la frise décorative d'un buste du Christ rappelle la composition des pavements d'église dont les bordures florales ou géométriques s'animent des figures allégoriques des Saisons, des Mois, des Zodiaques, des Vents ou des Vertus. L'œuvre chypriote relève donc des mosaïques de pavement de l'Orient chrétien, de ces tapis imités en trompe-l'œil qui, d'abord étalés pendant des siècles sur le sol, ont été, à partir du V^e, suspendus sur les murs ou déployés sur les voûtes des édifices.

La source orientale de l'inspiration chypriote paraît d'ailleurs bien naturelle, étant *a priori* déterminée par l'histoire. Jusqu'à la fin du V^e siècle — date de l'acquisition de l'autocéphalie — Chypre évoluait, bien qu'avec plus ou moins de bonheur, dans la mouvance administrative et religieuse du siège d'Antioche. Après cette date, la province autocéphale continua à subir

⁽¹⁾ D'après E. KITZINGER, *Mosaic Pavements in the Greek East*, in *Actes du VI^e Congrès international d'Études byzantines*, Paris 1951, p. 215, n. 2. Cf. AVI-YONAH, *The Madaba mosaic Map*, Jerusalem 1954, plate B, 2.

⁽²⁾ A. GRABAR, *Martyrium*, op. cit., pl. LX, 3.

⁽³⁾ *L'art byzantin au musée de l'Ermitage*, Leningrad 1960, pl. 33-35.

⁽⁴⁾ *De edificiis*, éd. BONN, V, 9, p. 24-25.

⁽⁵⁾ Joan DU PLAT TAYLOR, op. cit., p. 107.

l'autorité administrative d'Antioche et, en dépit de l'autonomie ecclésiastique, maintint en vigueur la liturgie antiochénienne. Au fait, c'est aussi vers Antioche que convergent les présomptions en faveur du foyer créateur. Sans doute le rôle artistique prêté à la cité qui demeura jusqu'à Théodose la résidence des empereurs, et que Procope ⁽¹⁾ estime être « par la richesse, l'étendue et la population, la première de toutes les villes d'Orient », ne peut se prouver à la lumière des pauvres vestiges préservés. Néanmoins les célèbres mosaïques exhumées à Daphné, près d'Antioche, suffisent à attester l'influence éclatante exercée par la métropole syrienne sur les pavements chypriotes récemment découverts, grâce aux fouilles de la mission américaine, à Kourion. Ces mêmes monuments de Syrie offrent, on l'a vu plus haut ⁽²⁾ des rapports incontestables avec le paysage nilotique de la frise chypriote. En outre, les relations nouées par Strzygowski ⁽³⁾ entre les mosaïques d'Antioche et de Ravenne d'une part, et d'autre part les liens établis précédemment entre les effigies divines de Ravenne et de Salamis, permettent de supposer un prototype antiochéen commun, appliqué en Italie comme en Chypre. Enfin le vocabulaire du cycle épigraphique, l'emprunt au Psautier — livre favori en Chypre puisqu'il inspirait à l'époque l'admirable orfèvrerie des « plats de David » ⁽⁴⁾ — et l'exégèse littérale du texte, indiqueraient une action de la Haute-Syrie où, plus qu'ailleurs, les psaumes furent populaires, ou plus qu'ailleurs leur interprétation est basée sur le principe de la lettre. A ces inductions tirées de la nature intrinsèque de l'œuvre s'ajoute un signe matériel : deux monnaies antiochéennes — l'une du III^e, l'autre du V^e siècle ⁽⁵⁾ — figuraient dans le lot numismatique de l'*ayiasma*. Le décor de Salamis-Constantia semble bien procéder de la grande école d'art qui florissait à Antioche.

Ce décor comporte la fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre. La peinture vient enrichir la série des monuments contemporains de Rome, de Baouît et Saqqârah, de Saint-Démétrius de Salonique, du Latmos, de Perustica en Bulgarie, de Cappadoce, et plus particulièrement le groupe nilotique des pavements d'église de Tabga, de Gêrasa, de Gaza, de Nébo, de Haditha. Son originalité artistique découle de la piquante synthèse de deux motifs antithétiques, l'image éminemment religieuse du visage oriental de Jésus et le paysage profane de survivance alexandrine. Son mérite historique réside dans l'interprétation illustrée d'un verset psalmique, vestige assez rare du Haut Moyen Âge. Sa composition iconographique, qui implique les deux cultes du personnage sacré et des eaux saintes, annonce déjà — et à plusieurs siècles de distance — l'idée du thème si populaire dans l'art byzantin : celui de la Vierge à l'Enfant représentée dans une vasque, de la Vierge « Source de Vie », de *Zoodôchos Πηγὴ*. Et sa valeur archéologique s'accroît de la valeur humaine de son épigraphie.

Le nouveau gouvernement de Chypre laissera-t-il la mort avoir raison du décor de Salamis, du Christ le plus véritablement divin du VI^e siècle?

M. A. SACOPOULO.

⁽¹⁾ *De bello persico*, éd. BONN, I, XVII, p. 87.

⁽²⁾ P. 23, n. 6.

⁽³⁾ *Antiochenische Kunst*, Rome, 1902.

⁽⁴⁾ Dans le « Trésor de Kérynia » (Chypre).

⁽⁵⁾ D'après Joan DU PLAT TAYLOR, op. cit., p. 107.

Un petit morceau de fenestella sculpté des deux côtés en laissant des vides (H. : 0,18 m; L. : 0,13 m; E. : 0,071 m) [fig. 24] doit appartenir à la même campagne, il pourrait s'agir de la restauration de Saint-Martin après les invasions normandes, achevée en 919. Un troisième fragment où subsiste la feuillure présente des cordons en méplat assez irréguliers (H. : 0,28 m; l. : 0,25 m; E. : 0,14 m) paraît plus tardif encore (fig. 28).

La présence d'éléments du x^e siècle retrouvés dans les substructions contribue encore à démontrer qu'elles ne sont pas antérieures aux travaux du trésorier Hervé.

Nous avons ainsi étudié dans ce musée martinien une trentaine d'objets (ou de catégories d'objets) qui nous ont paru antérieurs à l'an 1000 et en avons donné ici les photos. Nous les avons rapprochés des fragments de marbre retrouvés dans le tombeau de saint Martin et des inscriptions d'Hadrien et d'Adalberge qui avaient seuls été publiés jusqu'à présent.

A la suite de l'année martinienne, où on a fêté le centenaire de la découverte en 1860 du tombeau de saint Martin, en particulier par la publication d'une série d'études qui montrent l'intérêt très vif des problèmes soulevés par Saint-Martin de Tours, il semblerait souhaitable de mettre ces objets mieux en valeur.

Ils sont en cours de classement et figureront désormais sur la liste des objets mobiliers des Monuments historiques ainsi que les sculptures romanes et gothiques que nous n'avons pas examinées ici mais qui sont d'un grand intérêt pour l'étude de l'église médiévale.

Par ailleurs, on restaure activement depuis deux ans la tour Charlemagne où il y aura une salle au rez-de-chaussée du clocher-porche et une très grande salle à l'étage, couverte d'une coupole; on pourra sans doute y adjoindre la chapelle nord du transept, qui est une chapelle à étage ouvrant aussi sur la tribune. Ce cadre serait particulièrement heureux pour exposer les objets que nous avons étudiés et les autres sculptures.

En rassemblant ainsi tous ces vestiges de Saint-Martin, on pourra sans doute mieux connaître ces édifices successifs qui, durant le Haut Moyen Age et le Moyen Age, en firent un des plus grands sanctuaires de l'Occident.

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF.

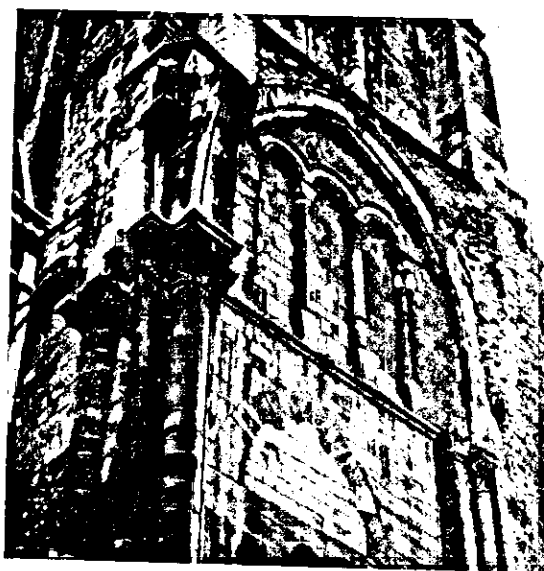


FIG. 17. — Colonnnette de marbre réemployée dans l'arcature de la tour de l'Horloge.

GLI MONASTERI DE ACIK SERAI IN CAPPADOCIA

par

PAOLO VERZONE

Nel gruppo dei monasteri rupestri della Cappadocia vanno segnalati quelli di Acik Serai (palazzi aperti): essi si trovano in gruppo, a circa 30 km da Göreme, oltre Nevşehir, e precisamente a circa 10 km da questa sede di Vilajet, a sinistra della strada che conduce a Kırşehir, sulla riva di un affluente del Kızıl-Irmak.

Monasteri in grotte analoghi esistevano in altri siti della Cappadocia, ma mentre questi ultimi sono stati largamente distrutti nella parte frontale, quelli di Acik Serai conservano ancora i loro interessanti prospetti ad arcate cieche.

A dire il vero le abrasioni nel calcare molto tenero in cui questi monumenti sono intagliati, sono già notevoli: alcune facciate hanno in basso grandi vuoti, da cui il nome di « palazzi aperti », e la rovina procederà inesorabile qualora non si provveda a consolidamenti; lo studio delle singole composizioni è tuttavia ancora possibile e di notevole interesse.

Per quanto mi risulta solo Rott visitò e descrisse alcuni di questi monasteri, ma nel suo volume, così prezioso per gli studiosi di arte cristiana in Asia Minore ⁽¹⁾, solo la facciata n. 3 è riprodotta fotograficamente, mentre due disegni a penna illustrano la facciata n. 2 ed una sala retrostante alla facciata n. 3; e questo è tutto.

Io ho visitato nel 1954 il gruppo principale che ne contiene cinque; constano, ciascuno, di alcuni vani di diversa forma e dimensioni, scavati nella tenera roccia: erano sale di culto e di abitazione per i monaci, cioè per ogni monastero vi era una cappella, un refettorio, una sala di riunioni, magazzini e dormitori. Ogni cenobio doveva essere abitato da una comunità poco numerosa, dato il numero e le dimensioni dei vani: molti di questi sono interamente bui ed anche quelli illuminati dall'esterno sono molto oscuri: la luce penetra da singole aperture di piccole dimensioni.

Evidentemente se l'origine di questi conventi rupestri si rifà ai cenobiti dei primi secoli che abitavano nelle grotte (e la Cappadocia, patria di San Basilio, con le sue pianure allucinanti, con le sue strane voragini, era il paese ideale per la formazione di asceti) ad Acik Serai, come a

⁽¹⁾ ROTT H., *Kleinasiatische Denkmäler*, Leipzig 1908, p. 242, abb. 84-86. TEXIER e PULLAN (*Architecture byzantine*, London 1864) pubblicarono una facciata a tre ordini sovrapposti (Tav. IV, « Wiew of grotto at Urgub ») che può forse identificarsi, come notò DE JERPHANION (*Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925, vol. I, p. 45), con la facciata di Karanlık Kilise. Miss G. Bell ha pubblicato un'altra facciata rupestre (Ala Kilise, Irkhal Dere) che può confrontarsi utilmente con le nostre (*The thousand and one Churches*, London 1909; fig. 348).



FIG. 1. — Acik Serai, monastero A.

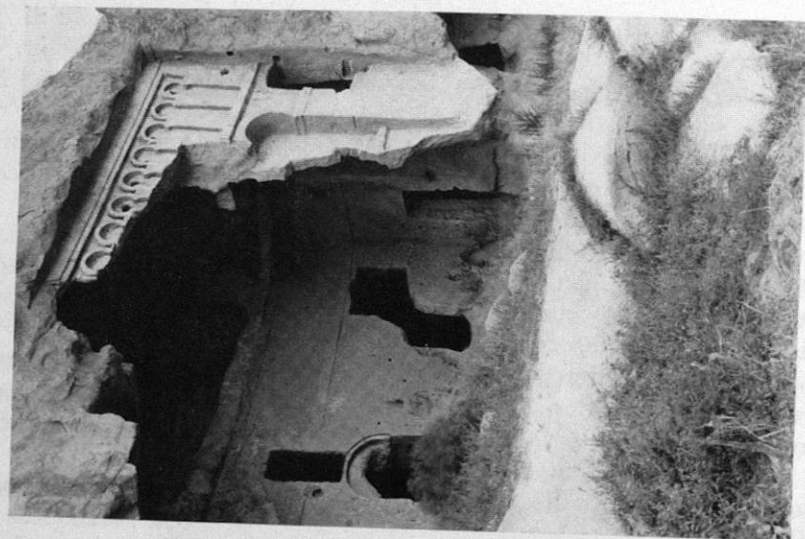


FIG. 2. — Acik Serai, monastero A.

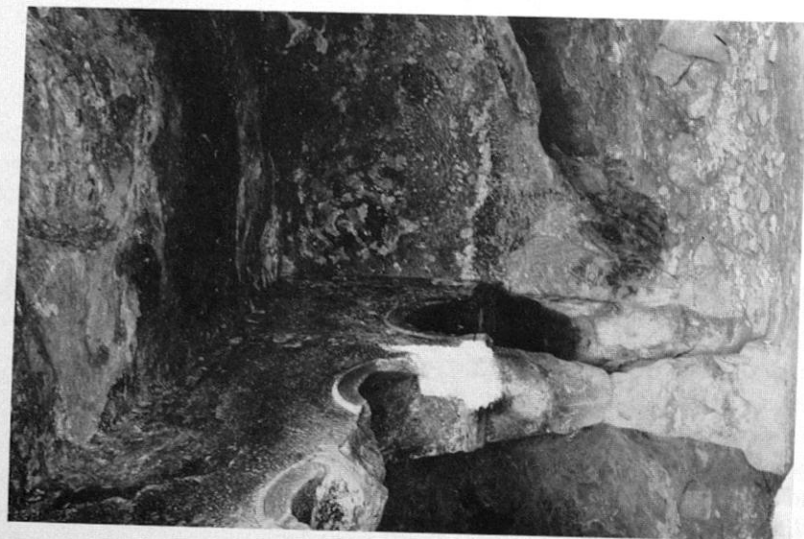


FIG. 3. — Acik Serai, monastero B.

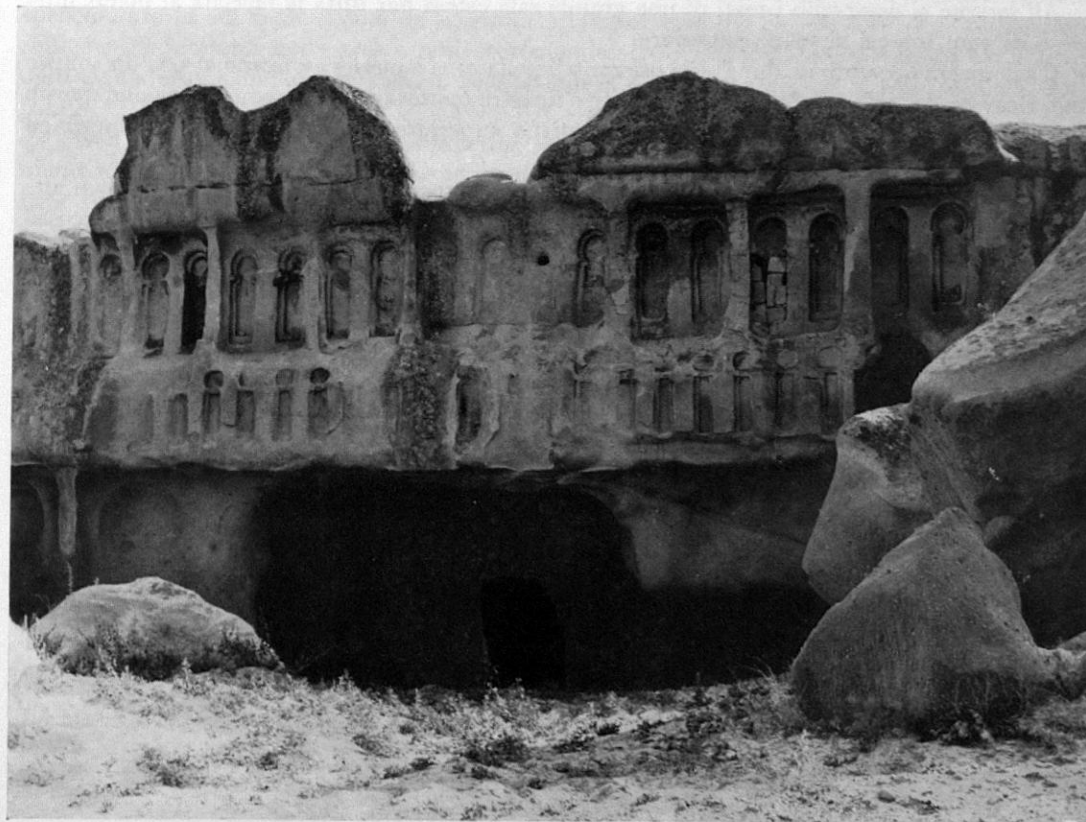


FIG. 5. — Acik Serai, monastero C.

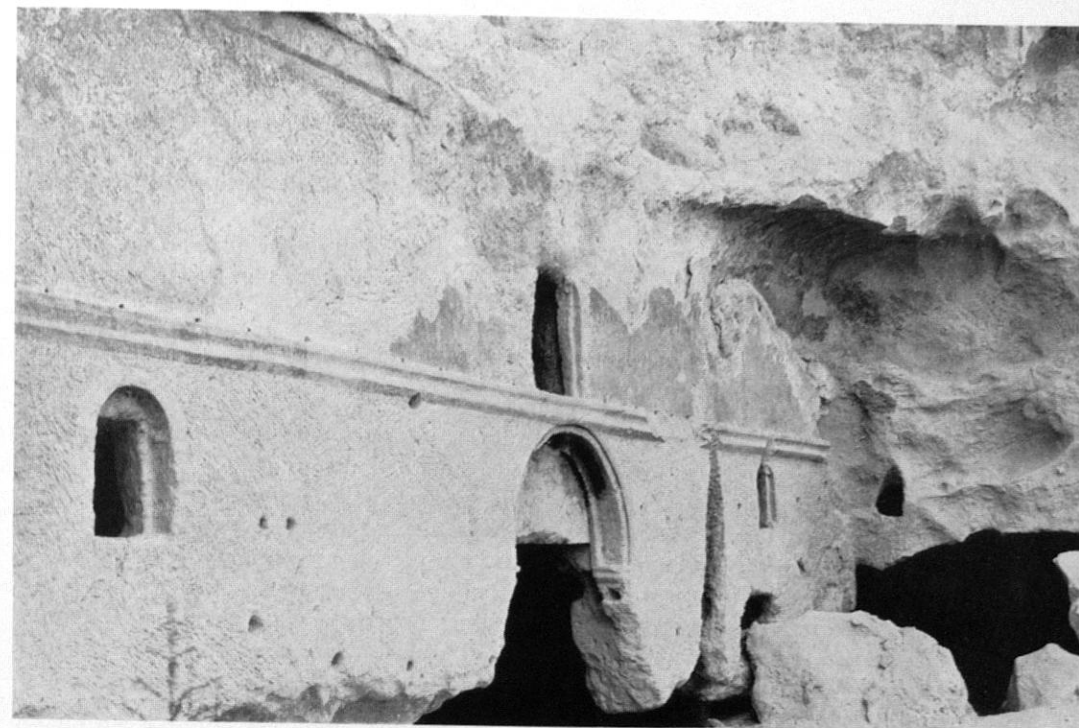


FIG. 4. — Acik Serai, monastero B.

Göreme, l'elemento determinante di ogni cosa fu la preoccupazione difensiva : le frequenti scorre-rie degli Arabi in queste regioni nel secolo VIII e nei seguenti, suggerirono anzi imposero ai monaci di chiudersi entro caverne di accesso difficile e viceversa di facile difesa e capaci di reciproco appoggio ⁽¹⁾.

Non è il caso di esaminare ora minutamente la questione della distribuzione dei vani di questi monasteri e della destinazione di ciascuno, ma solo di offrire qualche illustrazione delle facciate e di qualche sala di particolare interesse.

Monastero A

Il primo che si incontra da Nevşehir, e presentava inferiormente un grande ordine di arcate e superiormente un secondo ordine, alto circa la metà dell'altro (figg. 1 e 2); i due piani interni corrispondevano press'a poco alle altezze delle gallerie della facciata : sotto vi era una grande sala decorata da una fascia orizzontale nella parte alta e terminata da un soffitto piano sempre di pietra. Nel piano superiore vi erano dei vani più piccoli e, come si è detto, più bassi. Gli archi sono a ferro di cavallo in tutte e due le gallerie impostati sempre su piedritti di sezione rettangolare; nell'ordine inferiore pare vi fosse una fascia ricorrente nella parte bassa ed una seconda fascia, limitata ai pilastri, serviva d'imposta agli archi e continuava poi attraverso una apertura ricorrendo nella sala interna : l'ordine superiore aveva gli archivolti sporgenti dal fondo ed impostati su due specie di mensole piatte, sporgenti lateralmente da ogni piedritto.

La cornice terminale constava infine di due fasce aggettanti e sottostava ad un largo oggetto piano della roccia.

All'interno si osservano i resti di una grande sala estesa per tutta la facciata al piano inferiore e di vani minori al piano superiore.

Il salone era decorato da due fasce orizzontali nella zona superiore e terminato da un soffitto piano, ricavato dal tufo con lo scalpello : porte e finestre mettevano poi in comunicazione questo salone con i vani bui circostanti. I locali del piano superiore avevano dimensioni minori ed erano molteplici : ben poco ne resta.

Dagli scarsi residui attuali della facciata si nota all'estremità laterale una apertura ben alta da terra : forse era un ingresso del monastero situato in alto per ragioni di sicurezza ed accessibile solo con una scala. Nell'ordine superiore si intravedono due fori, verosimilmente finestrelle per i piccoli vani interni, nel quinto e sesto arco a cominciare dall'estremità laterale.

Monastero B

L'elemento più interessante dell'interno è un'aula spartita in tre navi da arcate su pilastri, a soffitto piano e parete di fondo pure piana (fig. 3).

Le arcate sono circondate da una fascia profilata semplicemente, con una piccola cornice in sporgenza : i sostegni avevano, pare, sezione quadrata ed erano terminati all'imposta da una cornice semplice : listello e cavetto.

La fronte è in isfacelo e non è facile dire se la semplice facciata attuale fosse in origine preceduta da altri elementi architettonici : essa offre una porta arcuata centrale con l'imbotte a cornici e timpano piano e tre semplici finestre rettangolari inquadrare entro un'arcata; una semplice fascia orizzontale termina superiormente la composizione (fig. 4).

⁽¹⁾ DE JERPHANION G., *Les églises rupestres*, I, p. 46.

Monastero C (Facciata n. 1 di Rott)

Della fronte dell'antico cenobio rimangono in discreto stato di conservazione i due ordini superiori (fig. 5) : quello inferiore è quasi completamente crollato e riconoscibile solo alle estremità; era composto, pare, da archi a ferro di cavallo, entro riquadrature costituite da fasce verticali ben sporgenti e di architrave ricorrente.

Il secondo ordine (figg. 5 e 6) consisteva di finestrelle cieche rettangolari distribuite uniformemente per tutta l'estensione della fronte e sormontate, singolarmente, da occhi. Mentre questi occhi sono costituiti da un semplice disco ricavato nella roccia, le finestrelle hanno, nei due soli stipiti laterali, due fasce in sottosquadro terminate da certi denti sporgenti che si collegano ai dischi testè ricordati : evidentemente questo ordinamento vuole imitare le arcate cieche dell'ordine superiore, ma l'espressione è sommaria, anzi atrofizzata, e l'imitazione è vaga ed imprecisa.

Il terzo ordine offre arcate cieche, circondate da una ghiera tutt'attorno : gli archi sono a ferro di cavallo e mostrano all'imposta dei denti in sporgenza. In qualcuna di queste arcate cieche si osserva un foro all'altezza approssimativa dell'imposta : verosimilmente questa apertura illuminava ed aerava, assai parcamente, i vani ricavati nell'interno.

Queste arcate del terzo ordine non erano tutte eguali ed uniformemente distribuite come quelle del secondo ma erano abbinate in grandi riquadrature con pilastri verticali di sezione rettangolare e cornice superiore che girava attorno ai pilastri stessi e correva nella parete di fondo. Le arcate stesse erano più grandi, più regolarmente ornate di quelle inferiori e la profonda specchiatura in cui si trovavano ne accentuava l'importanza nel complesso della composizione; sebbene gli interassi delle arcate non corrispondessero sopra e sotto, vi era un certo ritmo; ogni riquadratura dell'ordine sommo corrispondeva a quattro arcate di quello mediano sottostante.

Nell'interno degna di nota è la sala (fig. 7) coperta da una botte, ricavata anch'essa naturalmente nel calcare. Al fondo del vano vi è una specie di « scarsella » di pianta rettangolare, terminata superiormente da due superfici piane inclinate, un'arcata a profilo triangolare, e percorsa da una semplice fascia sporgente e ricorrente a mo' d'imposta. Era una chiesa? Nella sala un'altra fascia piatta, pure ricorrente attorno al vano, ma più alta, segna l'imposta della grande volta a botte, e la superficie d'intradosso di quest'ultima è percorsa da archi trasversi pure sporgenti, riproduzione nella struttura rupestre degli elementi usati per le volte costruite.

Monastero D (Facciata n. 2 di Rott ?)

Offre due ordini di arcate cieche (fig. 8) continue con archivolti a ferro di cavallo : lo stato di conservazione del monumento non è tuttavia soddisfacente e solo la parte verso nord conserva la sua decorazione (fig. 9).

Nell'ordine inferiore si osservano grandi portali ad archivolto contornato da una risega ricorrente : quello meglio conservato ha una finestrella quadrata nel timpano. Le altre arcate cieche imitano finestre con dimensioni assai ridotte e davanze ad una certa altezza dal suolo, al livello dell'imposta dell'arcata del portale : anche queste finestrelle sono bordate da una ghiera.

L'ordine superiore offre finte finestre di maggiori dimensioni, con il solito contorno a ghiera, con fascia orizzontale sottostante a listello e cornice sagomata : queste arcate cieche erano ritmate

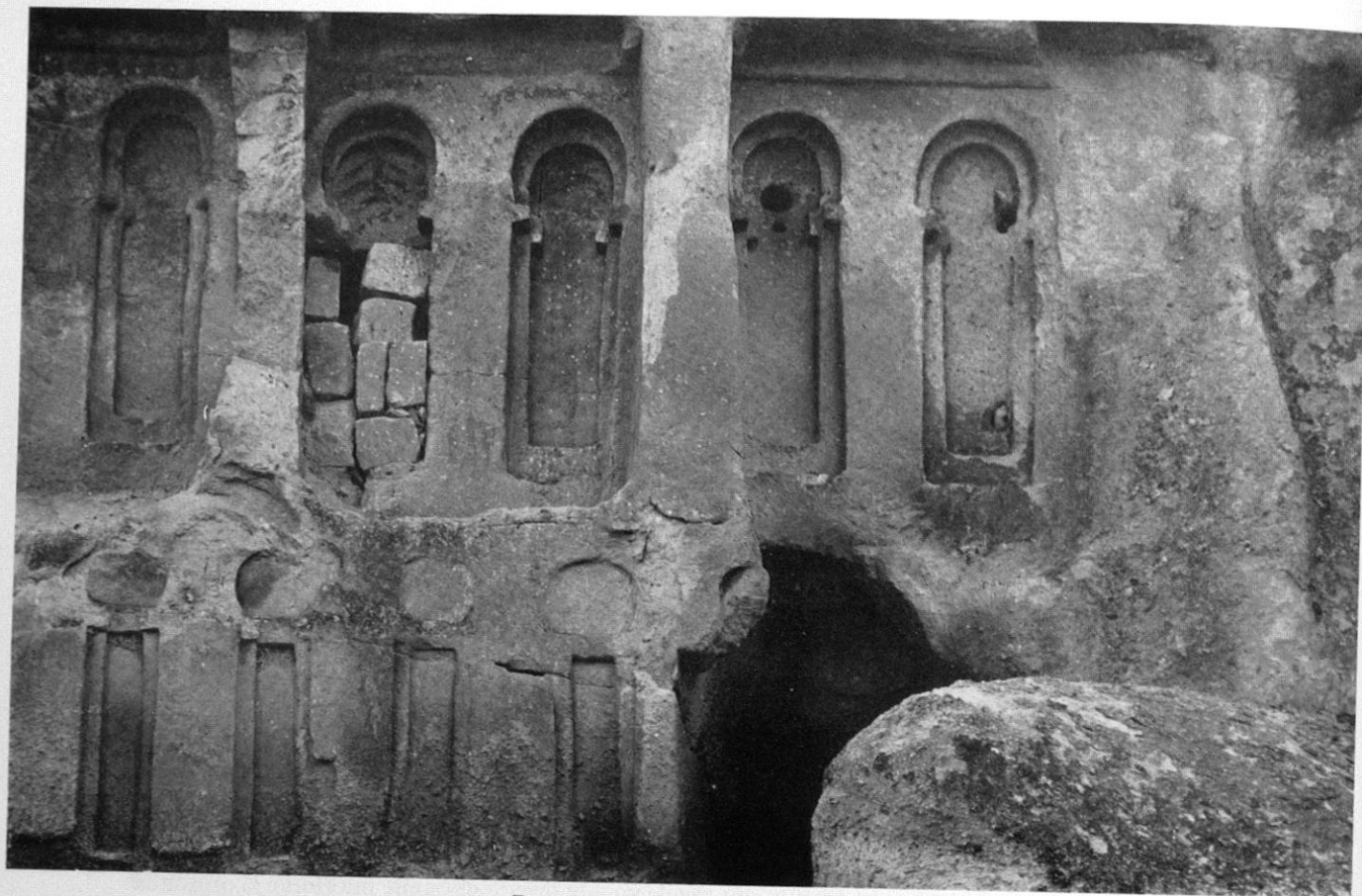


FIG. 6. — Acik Serai, monastero C.

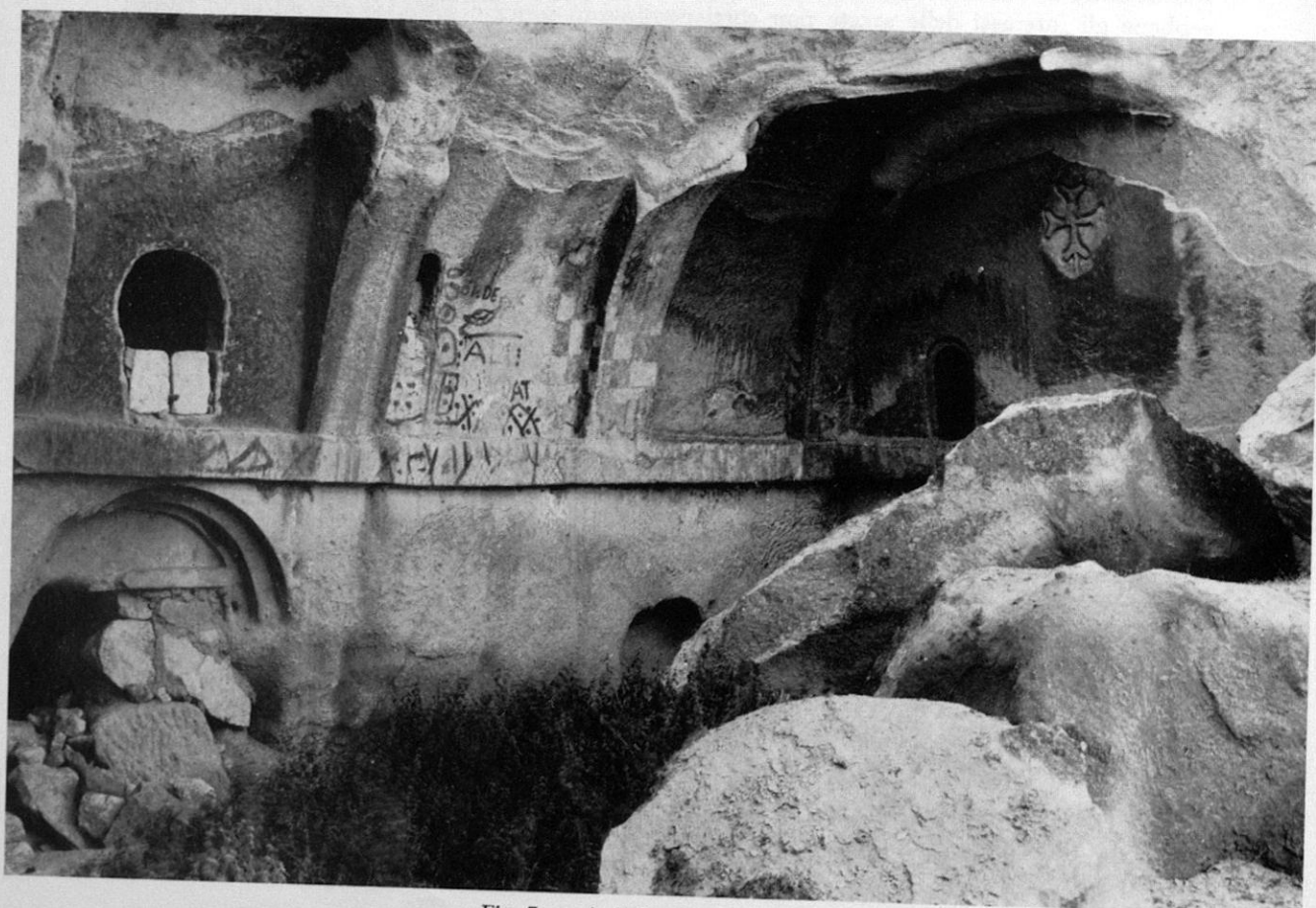


Fig. 7. — Acik Serai, monastero C.

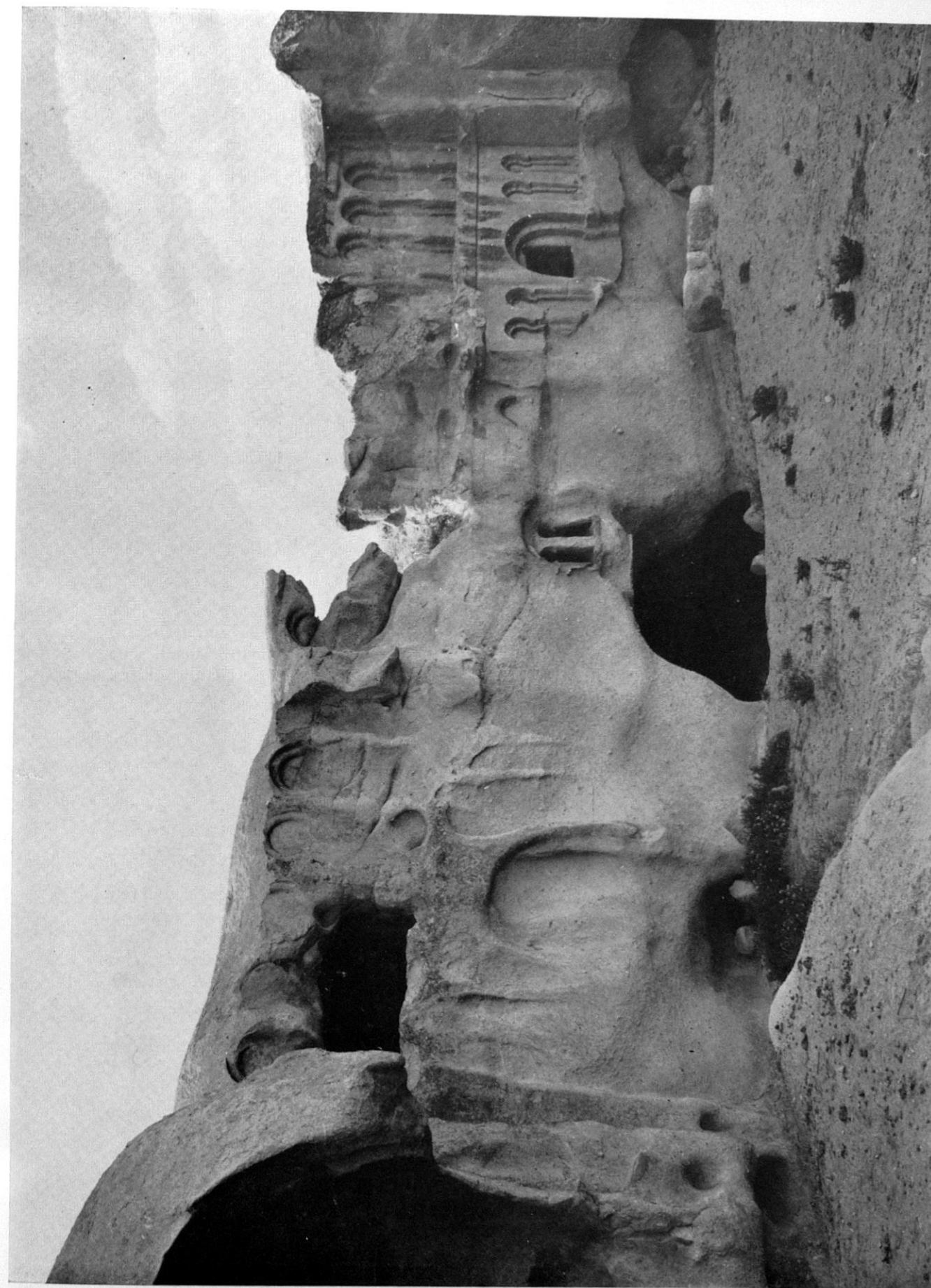


FIG. 8. — Acik Serai, monastero D.

secondo una ripetizione costante senza aggruppamenti e quindi senza rapporti d'asse con quelle sottostanti; la fascia ricorrente orizzontale superiore risvoltava nell'angolo estremo, chiudendo la composizione in una grande specchiatura. A giudicare dai resti nell'angolo nord una lastra sporgente superiore costituiva termine e protezione, analogamente a quanto si osserva nella facciata del monastero E, appoggiata ad un grande pilastro in pietra, verticale, che chiudeva lateralmente la composizione.

Dietro a questa fronte erano ricavati alcuni ambienti, quasi completamente bui, e lateralmente ad essa sporgeva un grande vano, coperto da una volta a botte nervata (fig. 10), che dava accesso ad altri locali oscuri.

Monastero E (Facciata n. 3 di Rott)

E' anch'essa in tre ordini, ma a differenza delle altre è scompartita, nella zona mediana, da due grossi pilastri verticali che si innalzano per due piani, reggendo due architravi sporgenti che ricorrono dall'uno all'altro di questi pilastri: l'intera fronte è così divisa in tre campi: quello centrale ha tre registri ben definiti, mentre quelli laterali, pur essendo anch'essi a tre ordini, hanno per divisione orizzontale delle semplici fasce piatte (figg. 11 e 12).

Nell'ordine inferiore una fascia ricorre all'altezza dell'imposta delle tre grandi arcate che campeggiano al centro dei rispettivi campi: l'arcata centrale, con porta rettangolare sormontata da due finestrelle terminate a ferro di cavallo (aventi probabilmente anche valore difensivo) è inquadrata in una specie di frontone: le due arcate laterali sono invece fiancheggiate, ciascuna, da due finestrelle bordate da una ghiera.

Il secondo ordine ha invece nel campo centrale cinque arcate cieche; quella centrale (fig. 13) offre il profilo di una porta rettangolare sormontata da una lunetta; le quattro laterali sono invece del solito tipo a ferro di cavallo molto pronunciato, bordate tutt'attorno da una ghiera. Nei due campi laterali vi erano probabilmente solo finestre strette, a ferro di cavallo, in numero di cinque, a quanto pare.

Il terzo ordine si sviluppava solo nel campo centrale ed offriva delle finestre cieche del solito tipo, inquadrare in un pannello rettangolare ricavato dalla roccia, basso e largo, dissimmetrico a quanto sembra rispetto all'asse della facciata.

Due croci a braccia espanse in una formella quadrata adornavano i grandi pilastri, mentre gli architravi erano segnati da due profonde incisioni ricorrenti e da croci terminali.

Rozzi ornamenti in pittura, che non è facile accertare se siano contemporanei all'architettura, mettono in risalto taluni elementi: la fascia d'imposta delle tre grandi arcate inferiori ha degli ornamenti ad « H » che arieggiano a triglifi. La fascia superiore del secondo ordine ha una rete di tratti inclinati, il timpano della zona centrale presenta rozze macchie inferte col pennello.

Nel 1906, come appare dalla fotografia offerta da Rott, il monumento era in condizioni migliori delle attuali: nel secondo ordine si vedevano ancora nel campo a sinistra tre arcate cieche, ora sparite, e nell'ordine superiore tre arcate cieche in più di quelle attualmente riconoscibili (pure in numero di tre), nonché una finestra, aperta, centrale, probabilmente eseguita in un secondo tempo poichè tagliava malamente una delle arcate cieche.

Nell'interno si nota una grande sala rettangolare con (fig. 14) soffitto piano, forse una chiesa; la parte superiore delle pareti è ornata da un fregio orizzontale di arcate cieche sempre a ferro di cavallo, scompartite a due a due da lesene verticali. Alcune di queste fasce continuano fino a terra, le altre invece si interrompono nella striscia orizzontale che è alla base di questo fregio superiore, alte un terzo circa dell'intera parete.

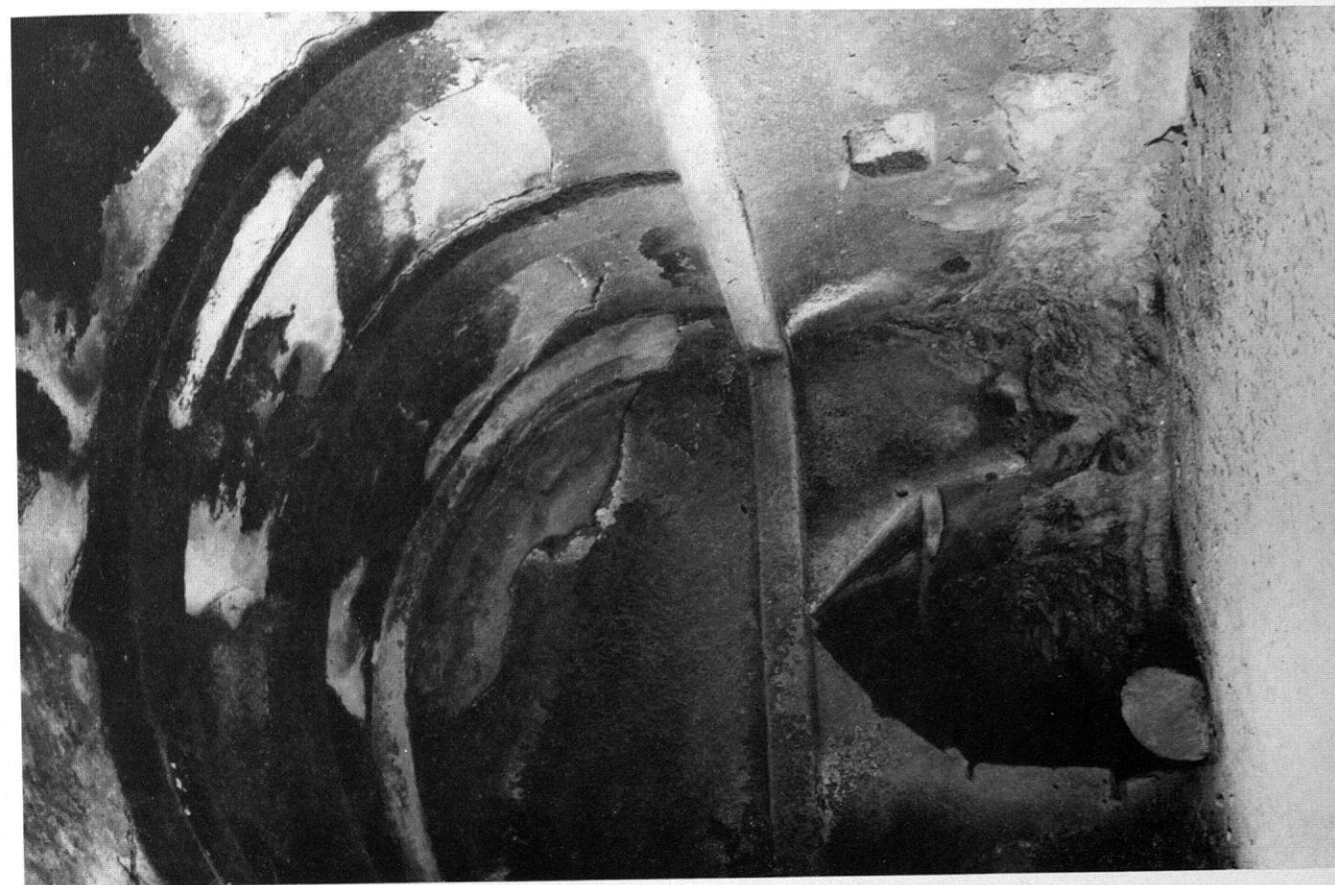


FIG. 10. — Aclik Serai, monastero E.

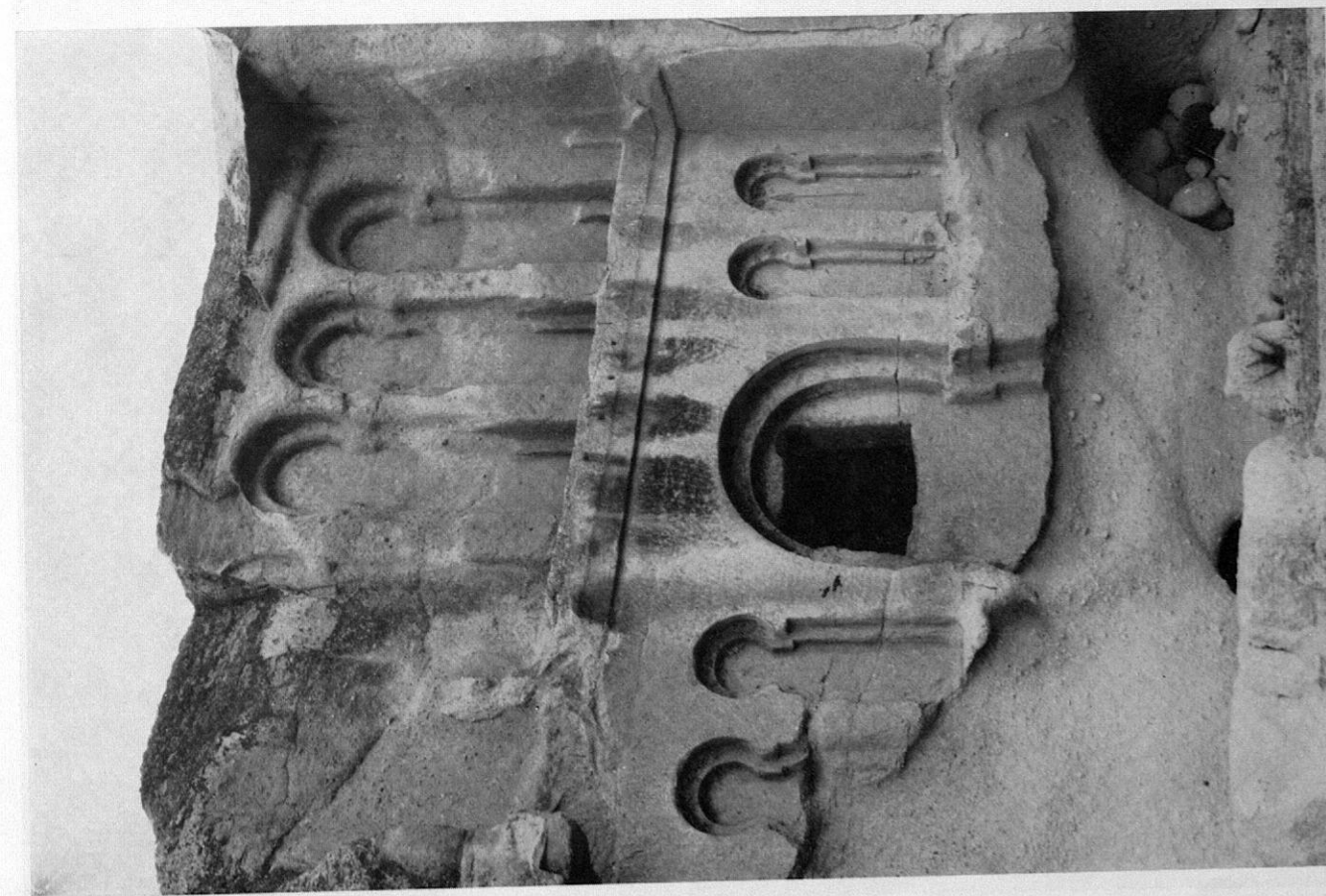


FIG. 9. — Aclik Serai, monastero E.



FIG. 11. — Acık Serai, monastero E.

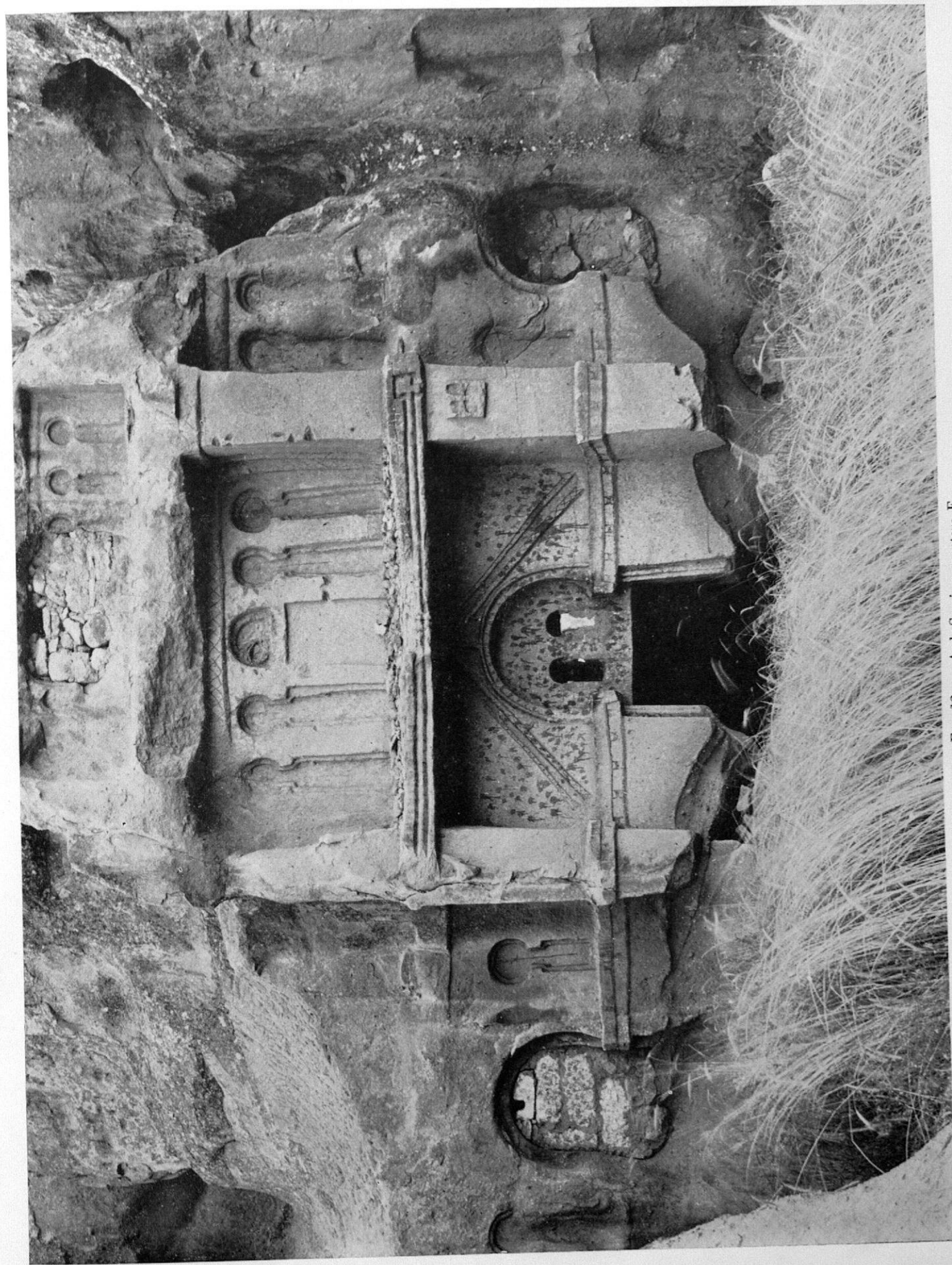


FIG. 12. — Acık Serai, monastero E.

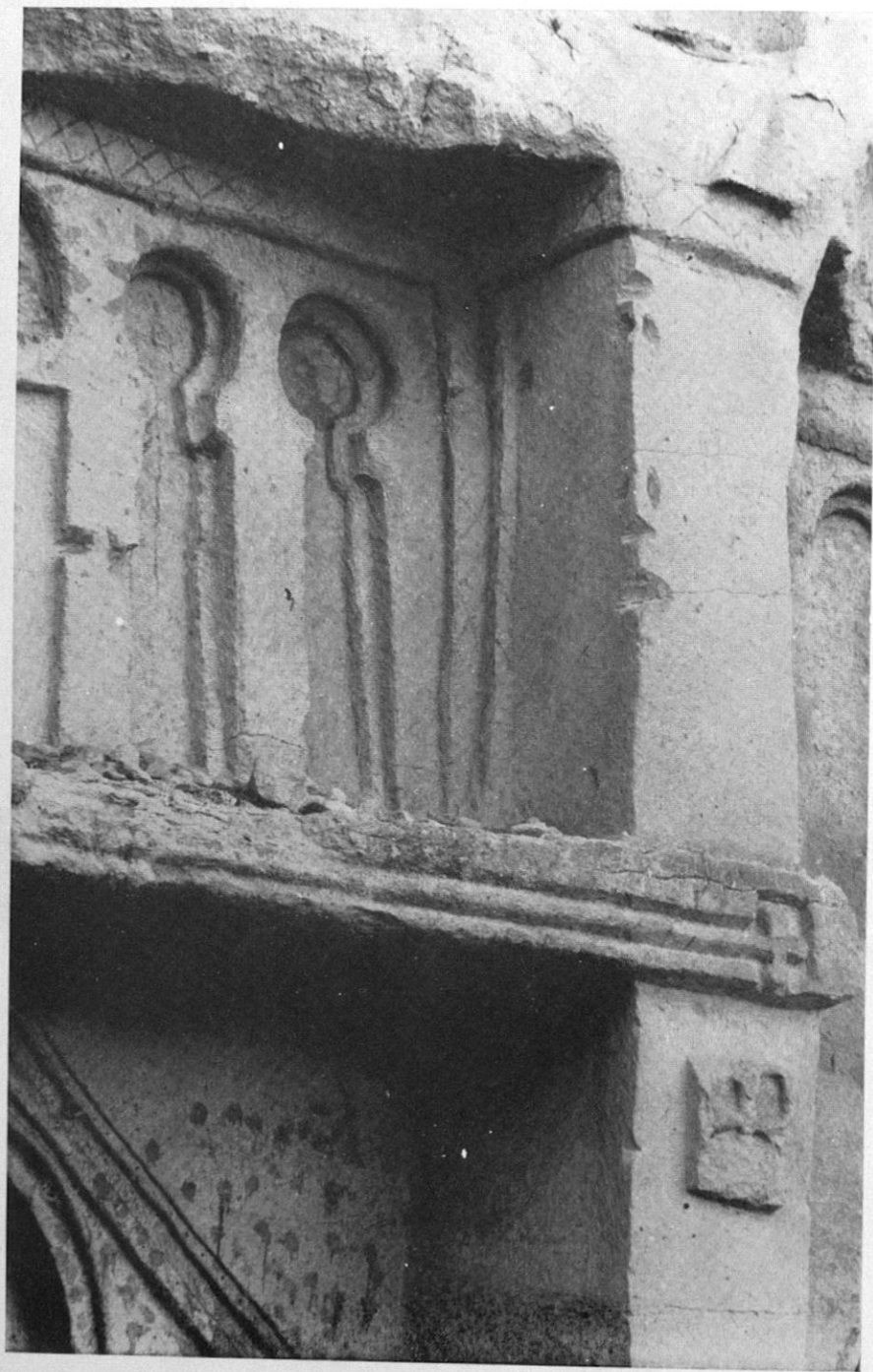


FIG. 13. — Acik Serai, monastero E.



FIG. 14. — Acik Serai, monastero E.

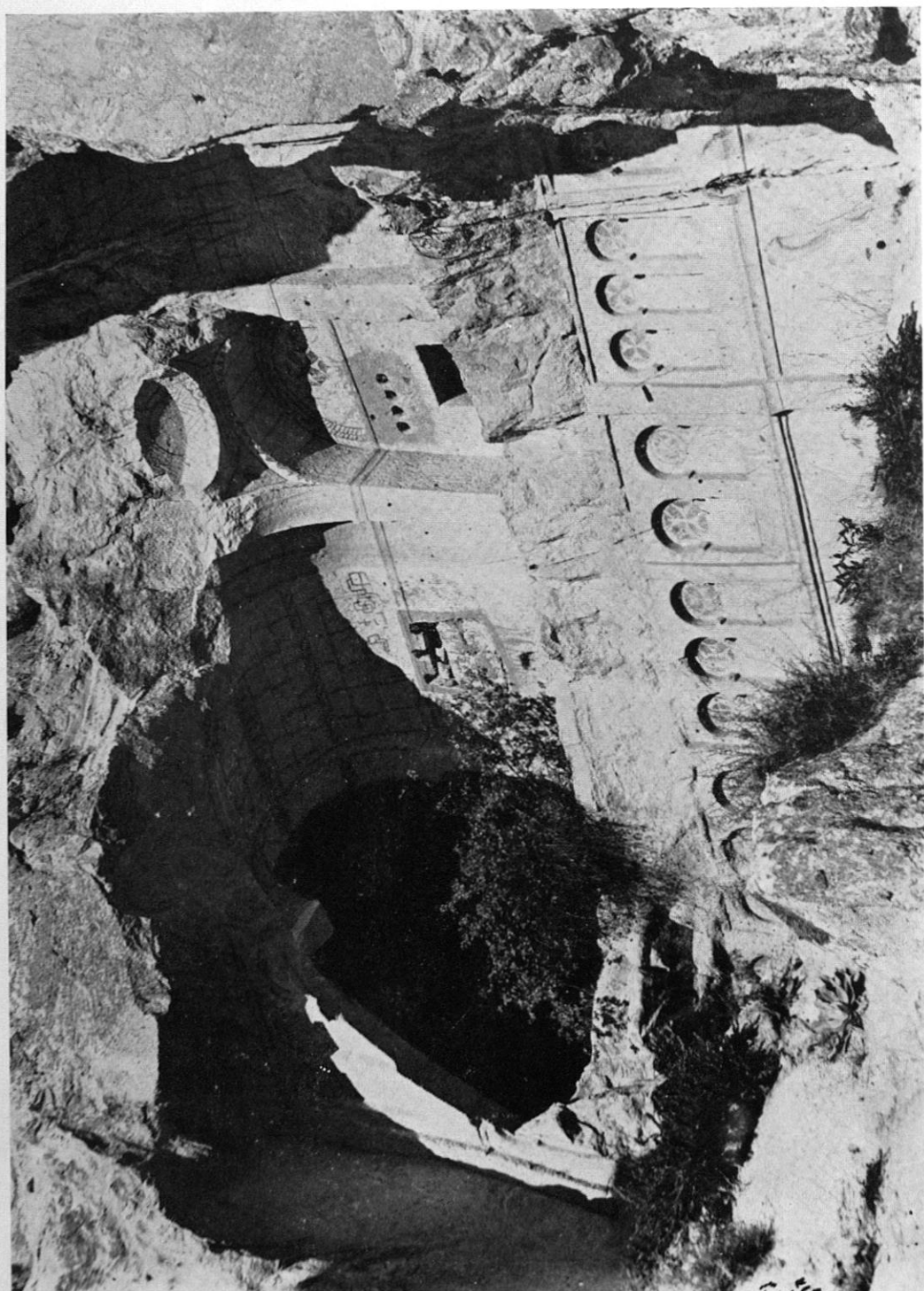


FIG. 15. — Karanlık Kilise.



FIG. 16. — Karanlık Kilise.

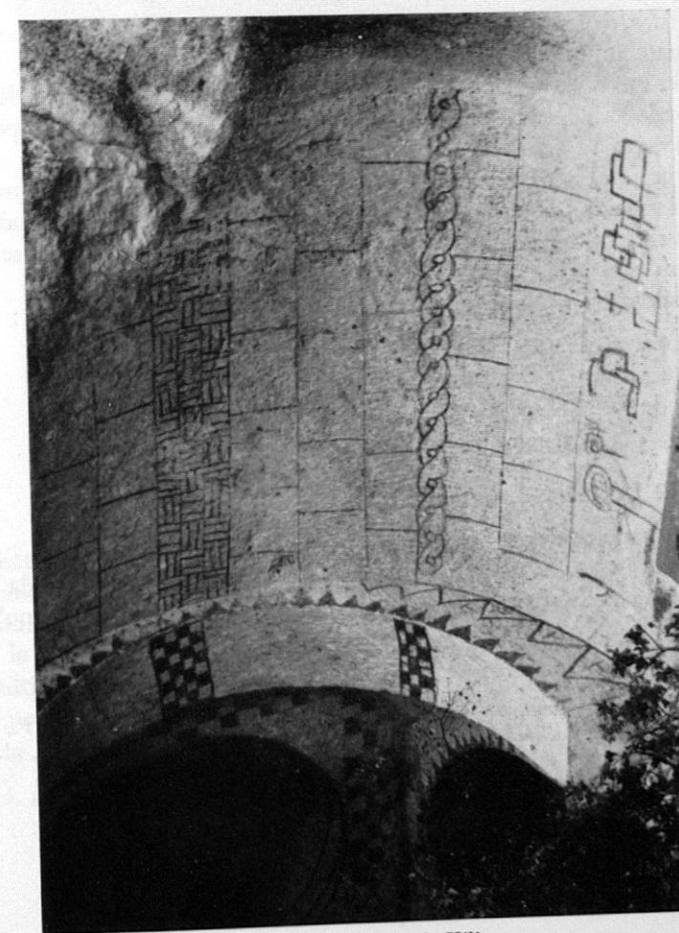


FIG. 17. — Karanlık Kilise.

Una grande croce in sporgenza orna il soffitto; essa presenta in centro ed alle estremità delle braccia, grandi borchie tonde a ricordo di gioiellerie ⁽¹⁾.

Come abbiamo detti i monasteri di Acik Serai trovano rispondeenze calzanti in altri siti della Cappadocia ed a Göreme stessa: qui a Karanlık Kilise si riconoscono i resti della facciata anticamente in due ordini di arcate cieche a ferro di cavallo, con quelle inferiori più piccole ed ornate di una ghiera e quelle superiori più sviluppate, come nel nostro monastero D; ora questa fronte è quasi completamente crollata e se ne conserva solo un frammento nella estremità a sinistra di chi guarda (fig. 15). Nell'interno, al piano inferiore di questo monastero di Karanlık Kilisevi è un'ampia sala rettangolare a soffitto piano con arcate cieche a ferro di cavallo nel fregio superiore delle pareti (fig. 16), quasi identica a quella di Acik Serai (monastero E, etc.). Al piano superiore vi è invece una lunga galleria coperta da volta a botte (fig. 17), con un vano eminente al centro, a cupola con pennacchi e basso tamburo, sostenuta da archi ben marcati su pilastri sporgenti dal muro.

* * *

L'età dei monumenti esaminati in precedenza è compresa, con ogni probabilità, fra l'inizio del sec. VIII e la metà del IX.

L'unità di stile di essi è evidente ed è pure chiara l'ispirazione iconoclasta; l'elemento dominante è la croce, ripetuta in tutte le forme e dimensioni fino all'exasperazione, appunto secondo la consuetudine iconoclasta ⁽²⁾ e gli ornamenti complementari hanno carattere geometrico: treccie, tessiture, denti di sega, scacchiere, linee incrociate e non mancano figure ed oggetti stilizzati astrattamente (figg. 12, 13, 17, 18).

Tali elementi si ritrovano sia a Karanlık Kilise che nelle varie facciate di Acik Serai, con una significativa corrispondenza e la forma a ferro di cavallo degli archi corrisponde pienamente alla data approssimativa testè indicata.

Ricapitolando ora gli elementi costruttivi e quelli ornamentali riprodotti nel tenero calcare, noi troviamo quindi preziose indicazioni sui monumenti dell'età iconoclasta; in altre parole questa architettura di conventi rupestri ci illumina su quella, in gran parte scomparsa, delle fabbriche costruite della stessa età.

Riassumendo singolarmente schemi e tipi noi abbiamo nelle strutture:

- a. Volte a botte nervate.
- b. Volte a botte nervate alternate a cupola su tamburo e pennacchi.
- c. Coperture a doppio spiovente.
- d. Soffitti piani.

Negli ornamenti delle facciate:

1. Ordini sovrapposti di arcate cieche continue a ferro di cavallo.
2. Ordini di arcate spartite in gruppi da sottili fascie verticali, alternati da altri continui.
3. Ordini sovrapposti di arcate, composti con grandi lesene verticali a mo' di contrafforti, fascie sporgenti, portali.

⁽¹⁾ Le cappelle di Zievè (DE JERPHANION, *op. cit.*, pl. 26, 4) e di Inceğiz (DIRIMTEKIN F., *Les monastères et les églises rupestres dans la région d'Inceğiz*, in *Türk Arkeol. Dergisi*, 1957, p. 32 et suiv., pl. XXVIII et suiv.) hanno appunto croci del genere nel soffitto.

⁽²⁾ MILLET G., *Les iconoclastes et la croix*, in *Bull. Corresp. hell.*, 1910, p. 96-100.

Nelle decorazioni interne:

1. Fregi di arcate cieche e fascie verticali formanti specchiature.
2. Grandi croci in rilievo nei soffitti ⁽¹⁾.
3. Ornamenti geometrici in colore sulla pietra.

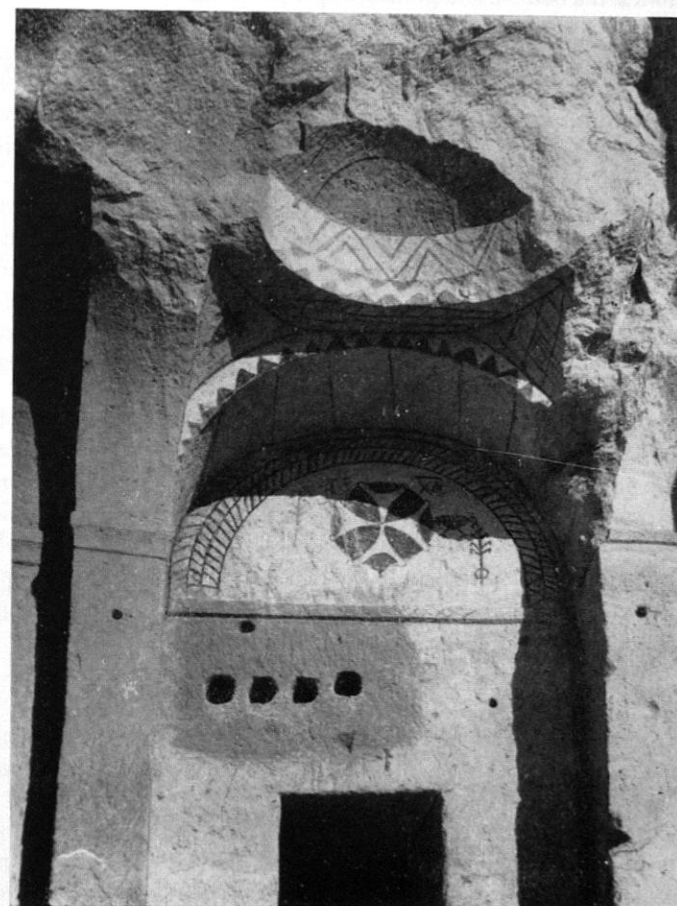


FIG. 18. — Karanlık Kilise.

Probabilmente nei monumenti più antichi l'ordine inferiore è più grande e le arcate semplici e fortemente intagliate; in certi più recenti invece, il terzo ordine è più importante del secondo (monasteri C e D) oppure scompartito da lesene in coppie d'arcate; in altri invece (monastero E), la composizione dell'intera facciata era più complessa.

In questi ultimi monumenti, che come ho detto testè, credo relativamente più recenti, le finestre e le porte appaiono contornate da una ghiera.

⁽¹⁾ Cf. nota 1, p. 134.

E' evidente la derivazione di questi schemi dall'architettura classica del Medio Oriente; verosimilmente i progenitori di queste facciate sono stati i ninfei e le « frontescene » dei teatri, che spesso offrivano appunto tre ordini di colonne.

Queste ricche composizioni vennero imitate schematicamente, cioè come una trama spoglia di ornamenti, dagli architetti sassanidi (Tāq-i-Kisrā a Ctesifonte) e bizantini, i quali poi nei secoli VIII e IX svilupparono il tema con varietà grande di proporzioni, come abbiamo visto nelle facciate rupestri di Cappadocia.

E per quanto si riferisce all'ordinamento della decorazione interna dobbiamo pensare che il fregio ad arcatelle della parte superiore dei saloni a soffitto piano dei monasteri D ed E e di Karanlık Kilise (si notino in quest'ultimo le linee inclinate segnate col colore ad imitazione dei timpani), si rifaccia anche esso a schemi ornamentali dell'età romana; fregi del genere si ritrovano comunque in antichissimi monumenti islamici come Ukheidir (sec. VIII) ⁽¹⁾.

E' ad ogni modo evidente che la decorazione esterna delle chiese bizantine, dal X al XII secolo, con arcate cieche bordate da una ghiera, deriva da quella dell'età iconoclasta ⁽²⁾, di cui le chiese rupestri ci hanno conservato l'immagine e non sarebbe senza fondamento l'ipotesi che proprio le teorie iconoclaste, attraverso il potenziamento degli elementi decorativi puramente geometrici, abbiano contribuito alla costituzione degli schemi di facciate esaminati in precedenza, in cui gli ordini classici erano ridotti a puro scheletro, tessuto però di proporzioni e di forme nuove.

Torino.

Paolo VERZONE.

⁽¹⁾ BELL G., *Amurath to Amurath*, London 1911, p. 147 et suiv.; CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1950, vol. II, p. 50 et suiv. e pass.

⁽²⁾ La storia dell'architettura bizantina dei secoli VIII-IX è ancora da scrivere. Per quanto riguarda le facciate cf. BELL G., *The thousand and one Churches*, p. 403 (Ala Kilise) e p. 446 et suiv. Ed anche la storia dei secoli X, XI e XII non è sempre chiara: molti sono ancora i monumenti di data incerta.

LE PAVEMENT EN MOSAÏQUE DE LA BASILIQUE PALÉO-CHRÉTIENNE ET DU BAPTISTÈRE DE MARIANA (CORSE)

par

G. MORACCHINI

Les travaux de fouilles que nous avons pratiqués à Mariana entre 1959 et 1961 ont eu pour résultat la mise au jour d'une basilique paléo-chrétienne et d'un baptistère cruciforme de même époque placé au Sud-Est de l'abside de la précédente basilique ⁽¹⁾.

Dans la basilique, le pavement ne subsiste qu'en partie, vers l'abside; dans le baptistère, au contraire, il s'est mieux conservé.

Ces deux décors se sont révélés l'un et l'autre particulièrement intéressants du point de vue de l'iconographie.

*
*
*

Mariana est situé à 20 kilomètres au Sud de Bastia, et à 1,500 kilomètre du rivage de la mer Tyrrhénienne, dans le débouché du plus grand fleuve de Corse, le Golo (commune de Luciana, canton de Borgo). Il y avait là une petite ville antique que ruinèrent à plusieurs reprises les invasions barbares, et qui fut ensuite abandonnée du fait de la malaria depuis le Moyen Age et jusqu'au XX^e siècle. Mariana était une cité épiscopale puisque l'évêché dont elle était le siège était un des plus grands de Corse; il occupait presque tout le Nord de l'île, depuis l'extrémité du Cap jusqu'à Moriani, à 25 kilomètres au Sud de l'embouchure du Golo.

Sur le site de Mariana, l'on ne voit plus aujourd'hui de l'antique ville que quelques pans de murs en briques affleurant au sol; par contre, l'on peut y admirer la petite et belle église cathédrale romane aux proportions parfaites qui s'élève isolée au milieu des champs et des pâturages, et que les Pisans reconstruisirent au temps de leur suprématie sur la Corse (1095-1284). Connue localement sous le nom de *la Canonica*, elle fut abandonnée à la fin du Moyen Age et remplacée par la pro-cathédrale Santa Maria de Bastia, aujourd'hui paroisse de la haute ville.

⁽¹⁾ Ces travaux, comme les précédents, s'inscrivent dans le cadre des recherches que nous poursuivons en Corse depuis plusieurs années grâce aux subventions qui nous ont été généreusement accordées par le Conseil général de la Corse, dans un double but touristique et scientifique, ainsi que par la Commission supérieure des fouilles.

Dans les rectangles — dits *motivi a tappeto* — se trouvent des fleurs stylisées formées de quatre pétales placés autour d'un cube central, des pelves, des lignes en zig zag, des étoiles à quatre branches, de grandes fleurs à douze pétales inscrites dans des cercles, entourées d'une cordelière. M^{me} Forlati-Tamaro attribue ce pavement à la fin du iv^e siècle ou au plus tard au début du v^e siècle ⁽¹⁾.

Les belles têtes symbolisant les Fleuves du Paradis du baptistère de Mariana peuvent être utilement comparées à quelques-uns des visages ornant les murs du mausolée de *Centcelles*, en Espagne, un peu au Sud de Barcelone. L'on y voit, dans une scène de chasse, plusieurs hommes représentés debout, les visages de face ou de profil. Ceux-ci sont traités selon une technique toute voisine : le modelé des volumes est rendu par des lignes de couleurs franches disposées comme des rides et les yeux sont dessinés de la même façon.

Ces mosaïques sont attribuées au milieu du iv^e siècle ⁽²⁾.

Les poissons et les dauphins du baptistère de Mariana sont dessinés exactement de la même façon que les poissons et les dauphins d'une mosaïque d'*Aquileia*, pour laquelle on ne possède pas de date précise, mais que M. Brusin attribue à la fin du iv^e siècle ou au début du v^e siècle; il faut comparer en particulier la manière de dessiner les nageoires ou le nez des dauphins. Ces animaux, dans les deux pavements, paraissent être exécutés presque selon un même modèle ⁽³⁾.

Les pattes des canards, faites au moyen de cubes opposés par les angles et disposés selon le tracé de la lettre *delta* dont la grande haste serait légèrement courbe, se trouvent ainsi représentées à la coupole du baptistère de *Naples* (fin du iv^e siècle probablement). C'est là un détail qui relève du procédé de facture et que nous avons noté dans ces deux figurations de Naples et de Mariana. L'on pourrait signaler aussi, à *Naples*, l'aile de ces mêmes canards, rendue par une alternance de cubes blancs et rouges, et la forme de certains *canthares* à nœud circulaire au bas de la coupe ⁽⁴⁾.

C'est pourquoi, en raison du choix des thèmes iconographiques et en raison des quelques comparaisons de style que nous venons de faire (comparaisons de détails dont aucune n'aurait à soi seule force probante, mais dont l'ensemble forme une somme de présomptions) nous proposons de dater les mosaïques de Mariana de la fin du iv^e siècle.

G. MORACCHINI.

⁽¹⁾ FORLATI-TAMARO (B.), *L'opera della Soprintendenza alle antichità delle Venezie, 1952-1957*, Udine 1958.

⁽²⁾ SCHLUNK, *Untersuchungen im frühchristlichen Mausoleum von Centcelles*, in *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Berlin 1959, pl. 7.

⁽³⁾ BRUSIN et ZOVATTO, *Aquileia e Grado*, Udine 1958, fig. 88.

⁽⁴⁾ WILPERT (J.), *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Fribourg 1917, pl. 29, 31 et 37.

LES FOUILLES FAITES EN 1946-1947 ET EN 1958-1960 ENTRE SAINTE-SOPHIE ET SAINTE-IRÈNE, A ISTANBUL

par

FERIDUN DIRIMTEKIN

Nous ne possédons, en ce qui concerne les fouilles entreprises en 1946-1947, entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, par la direction du musée de Sainte-Sophie, que les plans et un rapport succinct de l'archéologue Mahmud Akok. Comme de nombreux objets provenant des fouilles ont été laissés sans étiquette, il était impossible de déterminer de quelle couche et de quelle section ils provenaient.

De plus nous n'avons pas pu savoir si le regretté Muzaffer Ramazonoğlu a rédigé son rapport, comme il le devait, dans les dix années suivant les fouilles. Nous ne possédons que les brefs renseignements fournis par E. Mamboury ⁽¹⁾ et Perkins ⁽²⁾ qui avaient visité les fouilles.

En 1959, quand la direction du musée de Sainte-Sophie se chargea d'aménager et d'ouvrir aux visiteurs le champ des fouilles, on fut obligé de faire des recherches approfondies pour pouvoir répondre aux questions éventuelles. Pour mener ces recherches à bonne fin, il fallait étudier et confronter, avec les données historiques, les ruines existantes et les objets trouvés en ces lieux. Cependant les objets provenant des fouilles de 1946-1947 n'ont pas été livrés au musée; et comme il s'est écoulé 12 ou 13 ans depuis ces fouilles et comme les renseignements fournis par les chercheurs et par les visiteurs ne reposent sur aucun document écrit, il faut accepter avec réserve leurs informations qui d'ailleurs parfois se contredisent.

Le présent rapport est rédigé grâce aux renseignements fournis par les fouilles sommaires, entreprises de 1958 à 1960 pour élucider les problèmes restés obscurs jusqu'alors. Il ne faudrait donc pas s'étonner à l'avenir si certaines divergences apparaissaient entre les résultats de nos travaux et l'éventuel rapport du regretté Muzaffer Ramazonoğlu qui a rendu un grand service à l'archéologie en découvrant ce groupe de bâtiments.

⁽¹⁾ E. MAMBOURY, *Byzantion* XXI, 1951, p. 438 (pl. 17 et 20).

⁽²⁾ D. TALBOT RICE, *The great Palace of the Byzantine emperors* II, p. 74 : Ward PERKINS, *Building Methods of early Byzantine Architecture*.

Les fouilles faites entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène se divisent en trois groupes :

1. Fouilles faites à l'angle nord-est de Sainte-Irène.

Les travaux ont mis au jour un bâtiment circulaire de 4 mètres de diamètre, faisant corps avec le mur de l'église, et une porte aujourd'hui murée qui communiquait avec l'église (fig. 2). Ce bâtiment, trop petit pour être un baptistère, est probablement le skevophylakion de Sainte-Irène.

Les fouilles faites dans la partie orientale du bâtiment ont mis au jour une salle avec trois passages qui correspondaient à la porte ouverte à une date ultérieure dans le mur nord de l'église. On ignore ce qu'était cette salle, l'extension des fouilles étant rendue impossible par la présence de canons du Musée militaire. Mais on a pu descendre jusqu'à 3 mètres de profondeur et constater que ces ruines se situent au niveau de Sainte-Irène et que la technique de construction est strictement byzantine. La salle était divisée en diverses sections et l'une d'elles contenait des colonnes de marbre.

2. Fouilles faites dans un secteur plus vaste, au Nord-Est de Sainte-Irène.

Là encore la présence du Mur impérial a empêché l'extension des fouilles. On a d'abord découvert un pavement de marbre, puis deux portes s'ouvrant à l'Ouest (fig. 3). Les jambages des portes et le bas des murs sont construits en pierres grossièrement taillées. Les arcs et le haut des murs sont en briques. Tout cela suppose un bâtiment important; mais il a fallu interrompre les fouilles, car leur extension aurait mis en danger le Mur impérial et les constructions adjacentes. D'après les ruines existantes, ces murs étaient revêtus de marbre et les plinthes étaient en marbre sculpté. Dans ces fouilles, on est descendu à 4,5 mètres de profondeur.

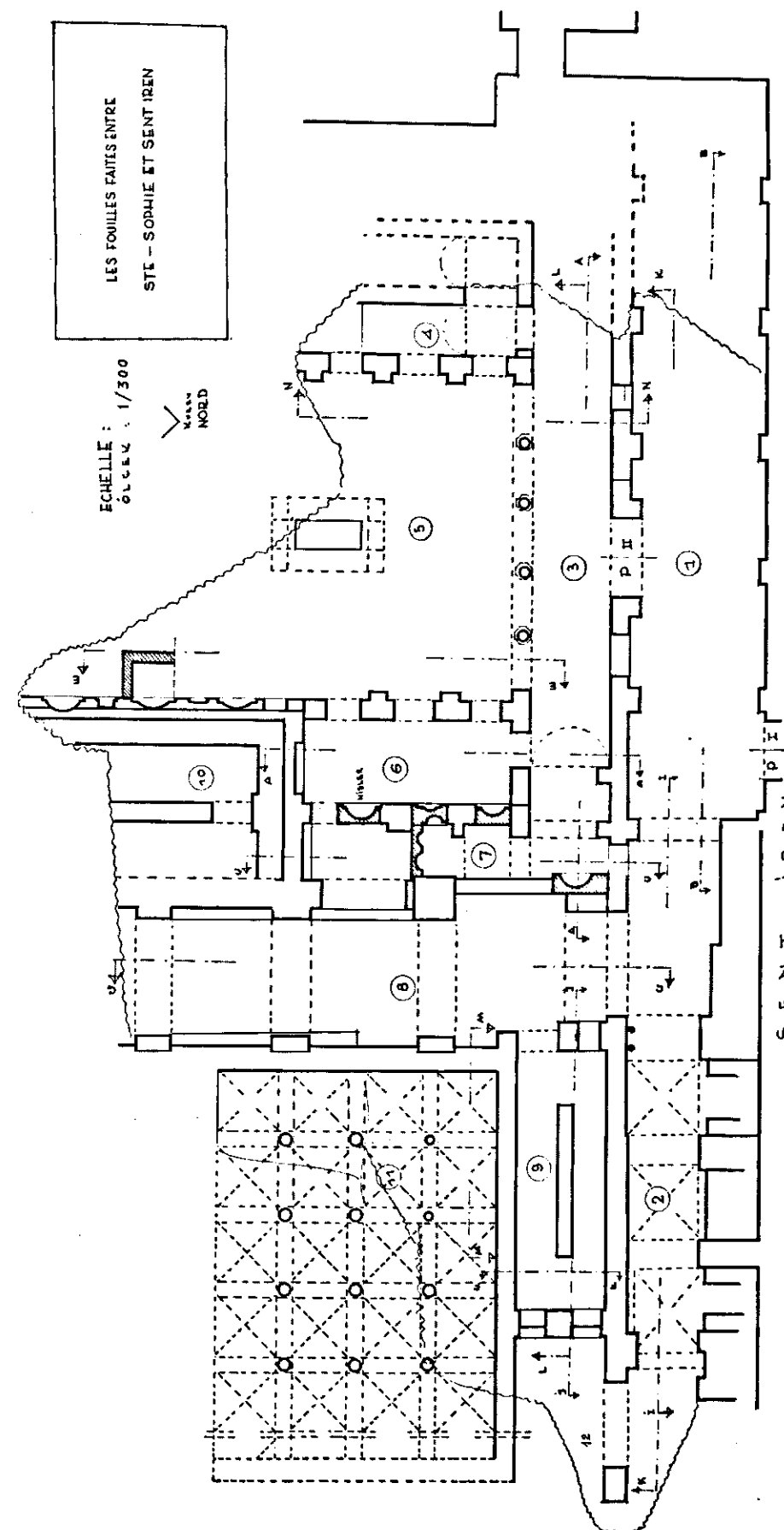
3. Les fouilles décrites jusqu'ici étaient d'importance secondaire.

Les fouilles les plus importantes sont celles qui ont été faites au Sud de Sainte-Irène. Elles s'étendent approximativement du milieu de l'atrium jusqu'à la façade occidentale de l'église, elles se prolongent à l'Ouest sur un grand espace, à une distance maximum de 35 mètres (Plan I et II et fig. 1).

On entre aujourd'hui dans le champ de fouilles par une porte ouverte à une date ultérieure dans le mur méridional de Sainte-Irène, à l'angle de l'atrium. On entraît autrefois dans les sections nos 1 et 2 par une grande porte qui était située presque au milieu de l'atrium et qui a été murée plus tard. La section n° 1 était autrefois dallée de marbre. Par la porte n° 2, construite en calcaire vert, on entraît dans la cour n° 3 (fig. 4), elle aussi dallée de marbre. Les plinthes étaient en marbre sculpté. Dans la partie méridionale de cette cour on voit une colonnade composée de quatre colonnes de marbre (fig. 5). On entre ensuite dans la cour n° 5, également pavée de marbre. A l'Ouest de cette cour, quatre piliers précèdent une rampe qui s'élevait du sous-sol, aujourd'hui disparu, et conduisait au rez-de-chaussée actuel. Cette rampe tournait à l'Ouest et communiquait sans doute avec un étage aujourd'hui disparu.

A l'Est de la cour, quatre autres piliers précèdent un martyrium à trois niches (fig. 6). Des traces de fresques sont visibles sur la niche méridionale du martyrium, sur le mur méridional et sur les piliers.

A l'Est du martyrium, le couloir n° 7 était autrefois dallé de marbre. On voit là encore de nombreuses niches. A l'Est de ce couloir, le large couloir n° 8, autrefois probablement ouvert, fut fermé quand trois piliers furent ajoutés au mur occidental du bloc n° 10. Sous ce couloir subsiste une canalisation importante. Au-delà du couloir n° 8, la rampe n° 9, située au Sud de la section n° 2, conduisait à un étage qui s'élevait autrefois au-dessus de la section n° 2 et qui conduisait au gynécée de Sainte-Irène. Au Sud de la rampe n° 9 s'étend la citerne en surface n° 10.



Plan I. — Échelle 1/300.

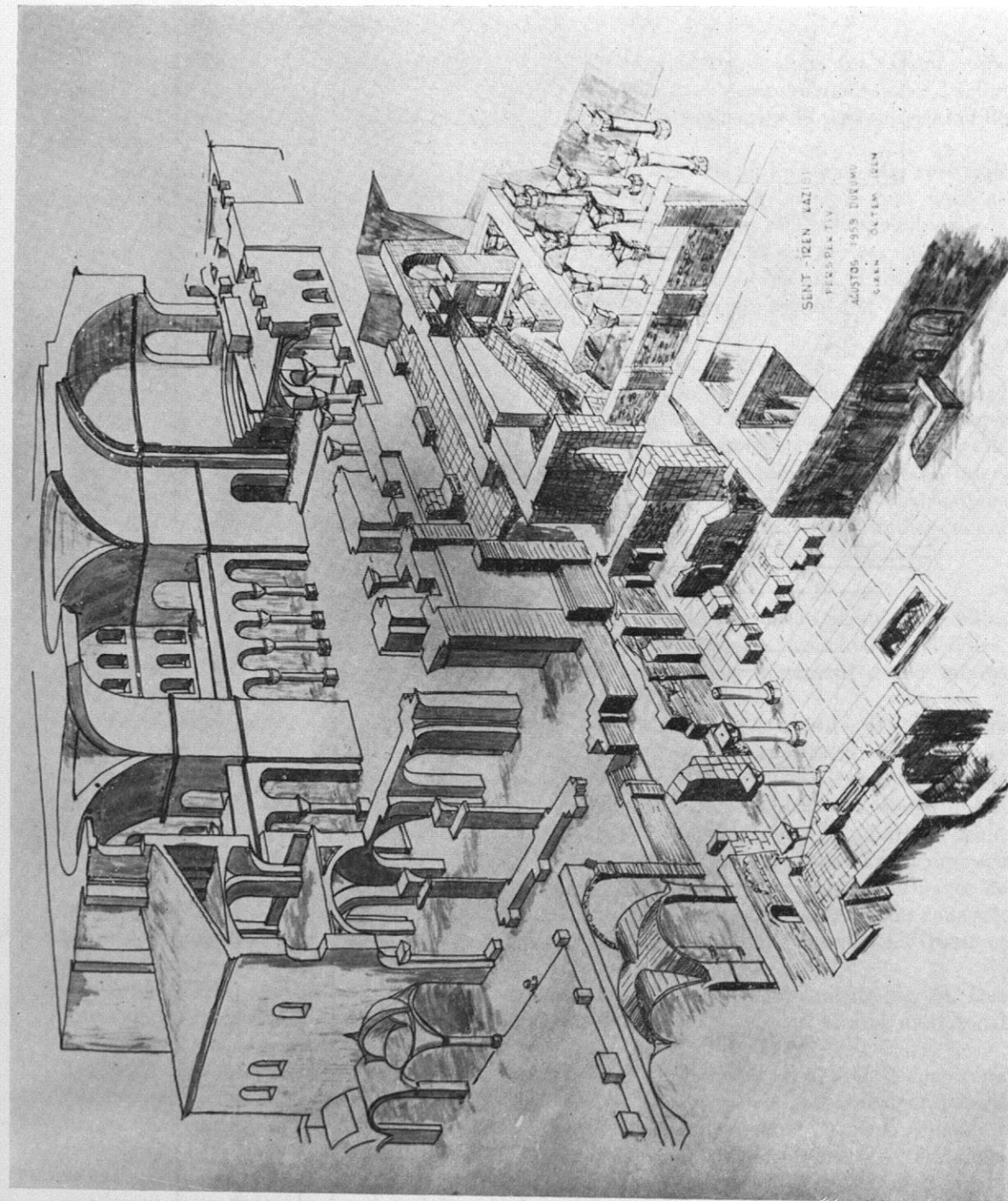
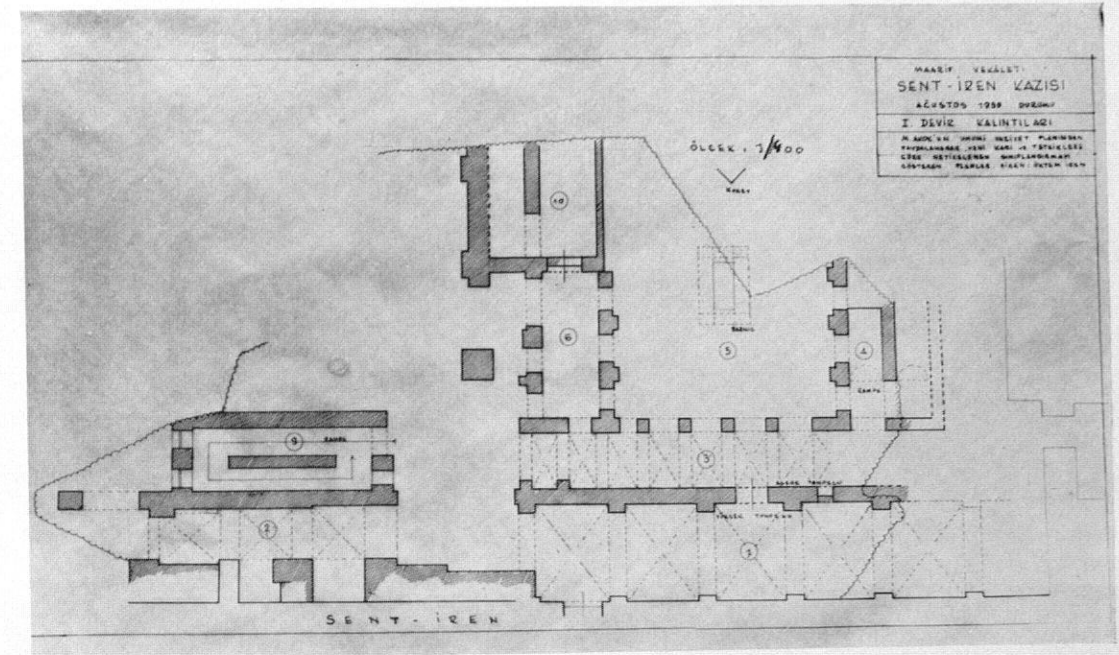


FIG. 1. — Sainte-Irène et le terrain des fouilles au Sud de Sainte-Irène; plan corrigé sur l'original de Mahmut Akok, après les dernières fouilles.



Plan II. — Échelle 1/400.

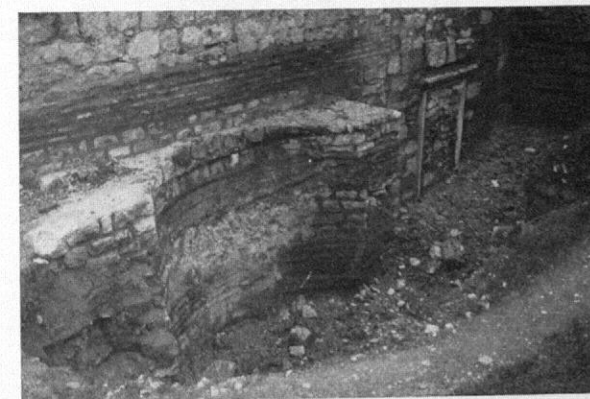


FIG. 2. — Les fouilles au Nord-Est de Sainte-Irène.



FIG. 3. — Les fouilles au Sud-Ouest de Sainte-Irène (2 portes).



FIG. 5. — Cour n° 5 et colonnades.

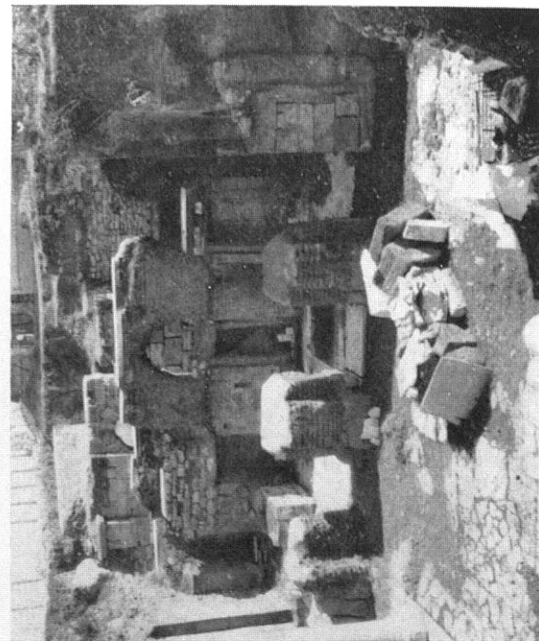


FIG. 6. — Cour n° 5 et le Martyrium, dans le fond.

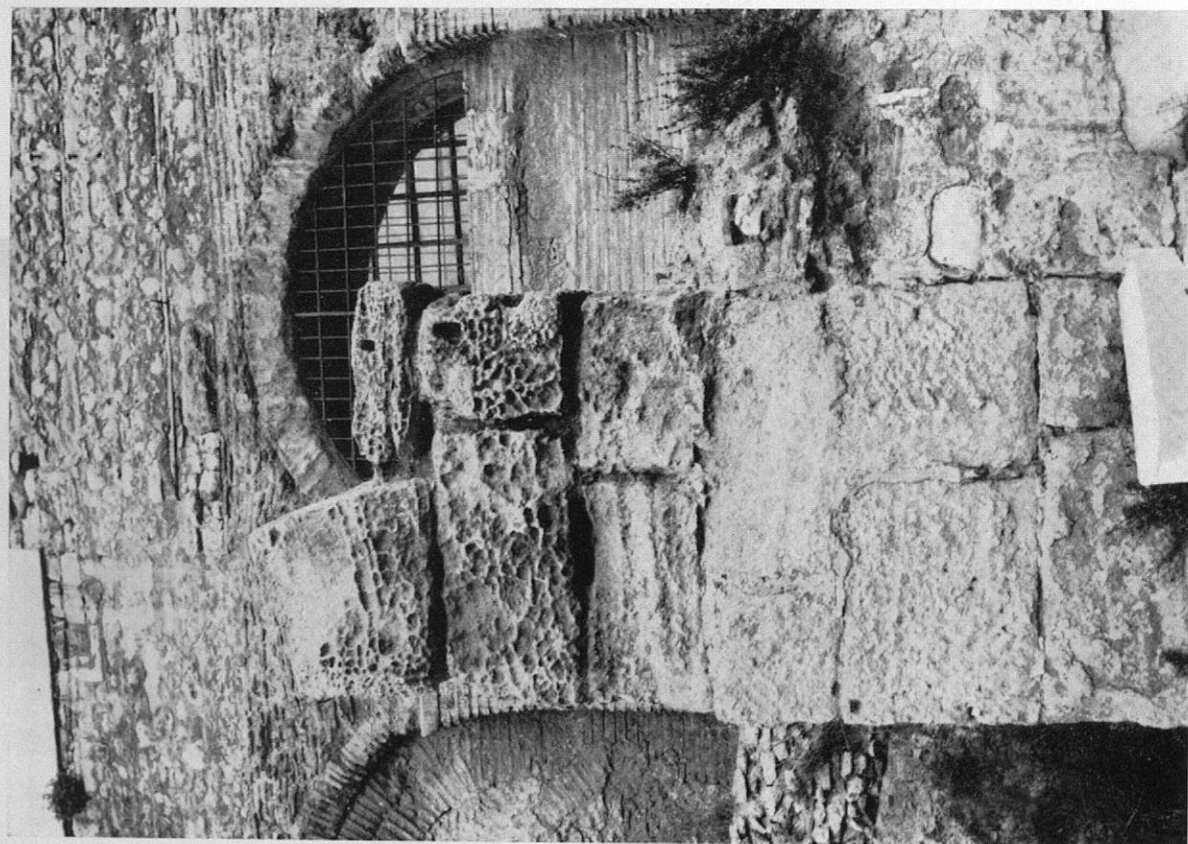


FIG. 4. — Porte monumentale entre la deuxième et la troisième cour.

Fouilles de 1958 à 1961, complétant celles de 1946-1948 (fig. 7)

Au cours des recherches faites dans le champ de fouilles on remarqua que le bloc n° 10 n'avait pas été examiné, qu'il existait des fresques sur la façade nord et des niches sur la façade ouest, que cette dernière façade avait été plusieurs fois remaniée, que les fresques décoraient sans doute une entrée, postérieurement murée. Il fut donc décidé de faire des fouilles en cet endroit. Au cours des fouilles on rechercha d'abord si les murs avaient été remaniés. On constata que le mur oriental avait subi de grandes modifications, que l'épaisseur du mur occidental, faible au moment de la construction, avait été portée ensuite de 0,50 mètre à 1,10 mètre, et lors d'un deuxième remaniement à 2,10 mètres; qu'au milieu du bloc existait un demi-arc de 3 mètres d'ouverture à partir du bord septentrional intérieur et vers le Sud un mur de refend de 5 mètres de long. On constata ainsi qu'il existait dans la façade nord de la section occidentale une porte de communication avec la section n° 9.

On a pu prolonger les fouilles vers le Sud-Est à plus de 10 mètres au-delà du bord septentrional du bloc. Il a été impossible de déterminer à quel usage servait autrefois ce bloc et comment il était joint aux bâtiments existant plus au Sud. L'arche qui réunit les deux sections commence à 1,90 mètre au-dessous du niveau actuel du sol et descend jusqu'au sol des sections.

Dans ces fouilles, on a découvert de petits fragments de poteries de la dernière période byzantine, de couleurs sang-de-bœuf et noir, ainsi que des fragments de verre noir ou transparent. En 1960, sur le mur qui semblait s'allonger vers le Sud, on découvrit encore de petites niches et une grande niche, et, devant l'une de ces niches, un bassin rectangulaire de 1,80 mètre $\times$ 1,40 mètre (fig. 8), et l'on constata que le mur avançait en fait de 3 autres mètres vers le Sud.

Au cours des mêmes recherches on examina dans la cour n° 5 la citerne basse dont l'intérieur n'avait pas été examiné pendant les fouilles de 1946-1947 (fig. 9). Cette citerne, de 3,5 mètres $\times$ 5,5 mètres, située à une profondeur de 9,10 mètres au-dessous du niveau de la cour, a été creusée dans le roc. Au moment des recherches, la surface de l'eau était à 3 mètres au-dessous du niveau du sol. Tous les piliers de la citerne sont construits en briques de 4 à 4,5 centimètres d'épaisseur; piliers et murs sont revêtus de ciment hydraulique.

Toujours au cours des recherches faites en 1960, on étudia le prolongement vers l'Est de la citerne n° 11, et cette étude fut poursuivie jusqu'au bâtiment existant. On constata que la longueur dépassait 15,50 mètres. Comme la citerne s'allonge de 12,50 mètres vers le Sud, on conclut qu'elle reposait sur 12 colonnes au moins et qu'elle était couverte d'une voûte d'arête.

Le champ des fouilles

Le champ des fouilles faites entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène comprend deux groupes séparés par le couloir n° 8 (fig. 10 et 11) et servant à des usages différents.

— Groupe Ouest.

Ce groupe est formé par une cour à galeries, semblable à un cloître de monastère ou d'hospice, recouverte de dalles de marbre en son milieu et entourée de piliers ou de colonnes (fig. 15 et 16). Les piliers de l'Est et de l'Ouest sont formés de 21 rangées de briques reposant sur une base de calcaire vert et surmontées d'une assise de calcaire vert. Au Sud et au Nord, à en juger d'après les ruines, se dressaient des colonnes de marbre à chapiteau imposte.



FIG. 7. — Cour n° 5, vue du Sud, et au premier plan à droite, les fouilles récentes (Bloc n° 10).



FIG. 8. — Nymphaeum.



FIG. 9. — Citerne souterraine, située sous la cour n° 5.



FIG. 10. — Les murs de la citerne n° 11 située à l'Est, couloir n° 9 et au fond, la porte du « kohlias ».



FIG. 11. — Les murs est de la citerne n° 10.

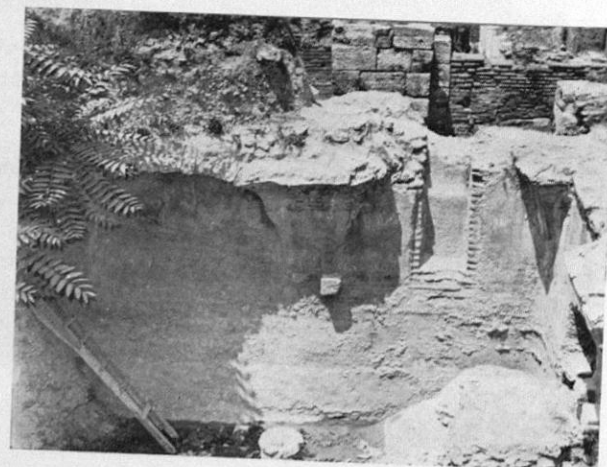


FIG. 12. — Citerne n° 11.

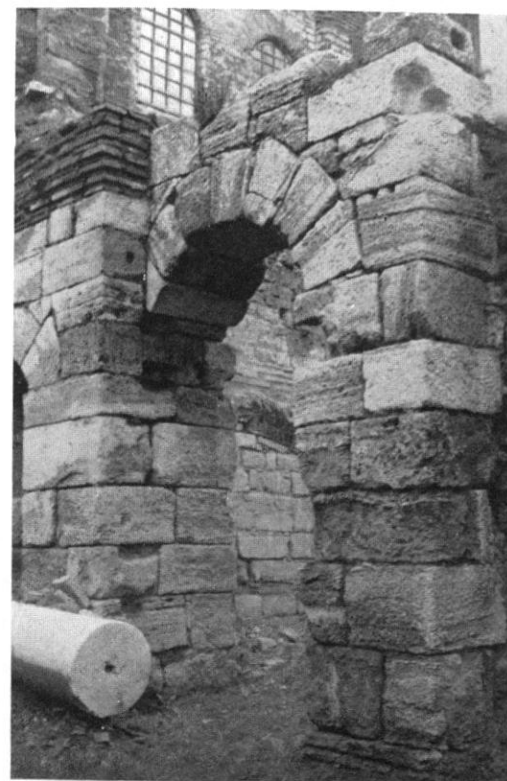


FIG. 13. — Porte du « kohlias ».



FIG. 14. — Les restes de la porte du « kohlias », avec au fond une de ses fenêtres.



FIG. 15. — Le mur sud de l'atrium de Sainte-Irène avec les piliers et le départ des voûtes et, au premier plan, des colonnes sans chapiteau.

A l'extrémité nord du portique occidental trois passages s'ouvrent respectivement à l'Ouest, à l'Est et sur le couloir n° 3, situé au Nord de ce bâtiment. Ce dernier passage est entièrement construit de blocs de calcaire vert jusqu'à la naissance de l'arc. L'extrémité septentrionale de ce passage était autrefois couverte d'une voûte. L'arcade ouverte vers l'Ouest indique que le bâtiment se prolongeait dans cette direction. On dit avoir découvert naguère l'embrasure d'une porte dans une tranchée alors ouverte plus à l'Ouest, devant un bâtiment en bois qui existe encore aujourd'hui, mais nous n'avons pas pu nous en assurer parce que la tranchée a été ensuite remplie de terre.

Vers le Sud-Ouest de la cour subsiste une citerne souterraine. Le bloc n° 10, à l'Est, a été transformé plus tard en citerne de surface, et la façade qui donne sur la cour (façade occidentale du bloc) a été transformée en nymphæum par l'addition de nombreuses niches. Plus tard, devant les trois grandes niches s'alignant du Nord au Sud, un bassin a été creusé (fig. 8).

Le côté nord du groupe d'Ouest est formé par le corridor n° 3, qui suit toute la longueur de la façade. A l'extrémité orientale de ce corridor, une niche a été construite postérieurement. Le corridor se termine au Sud par une arche qui le relie au mur du couloir n° 2. On peut en conclure que cette cour aussi était prolongée vers l'Ouest et couverte d'une voûte. On constate la même forme dans le corridor n° 1, situé au Sud du corridor n° 3, ce qui indique que la section occidentale de ce groupe était prolongée vers l'Ouest, le long de l'atrium de Sainte-Irène. Le couloir n° 3 était dallé de marbre et les plinthes étaient en marbre.

Dans cette cour les portiques de l'Ouest et de l'Est étaient formés de pilastres. Derrière la cour, le couloir n° 1, à en juger d'après les ruines trouvées devant cette façade de Sainte-Irène, était couvert d'une voûte commençant ici et se prolongeant jusqu'à l'extrémité orientale du mur septentrional du bâtiment d'Ouest. Ce couloir, comme nous l'avons décrit plus haut, se prolongeait vers l'Ouest le long de l'atrium de Sainte-Irène. L'extrémité orientale rejoignait le couloir n° 8 et communiquait aussi avec le couloir n° 2, situé plus à l'Est. La porte P 2 était l'unique sortie au Nord du bâtiment. Il n'existe aucun indice de l'existence d'une porte ouverte sur le couloir n° 8 (fig. 4).

— Le groupe à l'Est du couloir n° 8.

Ce groupe comprenait la citerne n° 11, la rampe au Nord et le couloir n° 2, relié à la rampe.

La citerne n° 11.

Ce bâtiment, construit autrefois pour un tout autre usage, fut transformé ensuite en citerne de surface. A en juger d'après les matériaux en main, elle mesurait 17,50 × 12,50 mètres et elle était couverte d'une voûte reposant sur des colonnes. Le mur occidental et le mur septentrional, visibles aujourd'hui, ont été remaniés à cette époque (fig. 10). Plus tard encore on adossa des contreforts au mur occidental, probablement pour couvrir le couloir n° 8 (fig. 12).

Le « kohlias » (escalier en vis).

On y entre par une porte monumentale (fig. 13), dans le style du VI^e siècle et des siècles précédents. Il n'existe aucune unité architecturale entre le mur méridional, à côté de la porte, et le mur original, qui est au Nord.

Le kohlias commence au mur méridional de ce bâtiment et, après une première rampe, passe devant le mur septentrional et se prolonge ainsi. Au milieu de la première rampe, une fenêtre s'ouvre à l'Est (fig. 14). Le « kohlias », en haut de la deuxième rampe, conduisait à l'étage qui existait autrefois au-dessus du couloir n° 2. Les ruines de cet étage sont visibles dans les parties contiguës aux murs de Sainte-Irène.

Le couloir n° 2 (fig. 15).

Le couloir n'existait pas lors de la construction de la première église de Sainte-Irène. Il fut construit plus tard et couvert d'une voûte reposant sur des pilastres adossés au mur méridional de l'église et construits avec des assises de calcaire vert alternant avec des assises de plusieurs rangées de briques. Les pilastres étaient reliés par des arcades. La salle située au-dessus du « kohlias » communiquait avec un deuxième escalier conduisant au gynécée de Sainte-Irène. Il est impossible de déterminer si cette modification fut faite quand l'atrium de Sainte-Irène et une partie du narthex furent détruits par le feu, sous le règne de Justinien, ou bien s'il s'agissait d'assurer un passage conduisant au gynécée, dont la situation doit avoir été modifiée quand on construisit le dôme elliptique de l'église après le tremblement de terre de 742. Les sources byzantines ne nous donnent pas de renseignements précis sur les réparations et les modifications faites après ces deux événements ⁽¹⁾. D'ailleurs il n'existe actuellement aucune trace de l'étage situé au-dessus du couloir n° 2, pas plus que du deuxième escalier qui devait exister à l'extrémité occidentale, et cette section du bâtiment a subi de nombreuses modifications. Aussi est-il impossible de se faire une idée à ce sujet. Cependant comme les bases des pilastres sont en calcaire vert et que l'assise de onze rangées de briques est suivie d'une assise de calcaire vert, cela indique l'époque de Justinien.

L'extrémité orientale du couloir n° 2 se termine par un passage de 3,5 mètres de large et une cour ouverte, qui occupait au moins toute la partie orientale du kohlias. Les murs des deux côtés du passage n° 12 sont en pierre. On n'y a vu aucune embrasure de porte. Il devait exister un arc entre ces deux murs. La section n° 12 était dallée de marbre.

Le couloir n° 8.

Dans le mur occidental de ce passage, situé entre le groupe d'Est et le groupe d'Ouest, il n'existe pas de porte. Dans le mur oriental les modifications faites à des époques diverses rendent toute explication difficile (fig. 10). Ce problème sera étudié dans le chapitre consacré à la technique de cette construction.

Ce couloir, autrefois à ciel ouvert, doit, après la construction de la citerne, avoir été couvert d'une voûte reposant sur des piliers, ajoutées au mur occidental de la citerne. Sinon ces piliers n'auraient eu aucune raison d'être, après la construction de la citerne, et il faudrait qu'ils aient appartenu à un bâtiment qui existait à une époque antérieure; mais alors, pourquoi auraient-ils été conservés après la destruction de l'ancien bâtiment? Les recherches faites au-dessous du sol du couloir ont mis au jour une grande canalisation dirigée au Sud. Comme il était impossible d'examiner l'extrémité méridionale du couloir, on n'a pu déterminer où il commençait.

Technique de construction

Le mur méridional de Sainte-Irène, contigu aux fouilles, comporte toutes les particularités de construction qu'on remarque dans les parties de l'église postérieures à l'incendie. Les assises de briques posées sur le soubassement en calcaire vert, l'épaisseur des briques, la manière d'appliquer le mortier sont tout à fait caractéristiques de l'époque de Justinien.

Les piliers (fig. 15), les restes de médaillons, les traces des retombées de voûtes indiquent que ce mur était autrefois relié à un mur parallèle, plus au Sud.

⁽¹⁾ PROCOPE, *Les édifices* I, chap. VII, 1.

Le mur du bloc Ouest, qui donne sur cette façade, offre les mêmes particularités. La couche concave de crépi qu'on voit à Sainte-Sophie et sur les murs de l'atrium de Sainte-Irène, et qui date du règne de Justinien, existe également ici. De même, le calcaire vert est employé dans les soubassements et dans les assises. Sur le mur à l'Ouest de la porte P 2 (fig. 16) la couche de crépi est convexe dans la partie basse et concave dans la partie haute. Mais dans ces deux parties l'épaisseur du mortier, l'épaisseur des briques et la nature du mortier sont identiques. La surface des briques est de 5 cm carrés et leur épaisseur de 4 à 6 cm. Le mortier, formé de briques finement pilées, a une épaisseur de 5 à 6 cm. Les soubassements sont en calcaire vert. Les assises de 21 rangées de briques alternent avec des assises de calcaire vert. La même technique est employée dans les piliers Ouest. Le mur septentrional (mur de Sainte-Irène) de la section n° 2, qui forme le prolongement oriental du couloir n° 1, a été construit à la même époque, mais pas en même temps que les piliers qui y sont ajoutés. En effet, les piliers ne sont pas tout à fait joints au mur. Ces piliers sont construits avec une assise de calcaire vert au niveau du sol, une assise de 11 rangées de briques, puis encore une assise de calcaire vert. Les dimensions des briques sont de $37 \times 37 \times 4$ cm. Le mortier, formé de briques finement pilées, a une épaisseur de 7 cm, tandis que dans les murs du bâtiment principal on a employé des briques dont la surface mesure 35 cm carrés et dont l'épaisseur est de 4 à 5 cm. Le mortier et le travail sont identiques. Le mur méridional du corridor n° 2 a été réparé plus tard et a perdu sa forme originale. A l'extrémité ouest, à côté des fresques, une assise de 6 rangées de pierres alterne avec une assise de 5 rangées de briques mesurant $35 \times 35 \times 5$ cm. Le mortier, d'une épaisseur de 6 cm, est formé de briques finement pilées. Ces assises sont surmontées de 8 rangées de pierres. Les pierres proches du sol mesurent 95 cm, et celles qui sont en haut, 45 cm, tandis que dans la section plus orientale on a utilisé des pierres de remploi, d'une longueur de 1,5 mètre. Ici la construction présente deux rangées de grosses pierres, sur le sol, surmontées de 8 rangées de pierres plus petites, puis une assise de 5 rangées de briques, une assise de 6 rangées de pierres et enfin une assise de 5 rangées de briques. Ces deux formes de construction ne se rencontrent pas dans les autres parties du bâtiment et ne peuvent en aucune façon appartenir à une époque antérieure au VI^e siècle. La façade postérieure de ce bâtiment est construite avec des assises de 10 rangées de pierres surmontées d'une assise de 5 rangées de briques. Les modifications qu'on remarque ici doivent avoir été faites pour s'adapter à la nouvelle forme donnée au gynécée lors de la construction de la coupole elliptique, quand le bâtiment de Sainte-Irène fut réparé après le tremblement de terre de 740 ⁽¹⁾.

Dans le mur méridional de la section n° 2, la face occidentale, qui donne sur le « kohlias », a été remaniée en même temps que la rampe, et le mur méridional du couloir n° 9 a été remanié pendant la construction de la citerne n° 11.

La porte d'entrée de la rampe n° 9 est construite en pierres calcaires mesurant 35×45 cm, dans le style des V^e et VI^e siècles. Mais, à en juger par les mortaises (fig. 13), une grande partie du matériel employé dans la construction de cette porte provient de remplois. Peut-être même la porte a-t-elle été enlevée d'un autre endroit pour être apportée ici. Elle n'a aucun rapport organique ni avec les murs contigus, ni avec les murs au Sud. On a l'impression que cette porte a été ajoutée au mur longtemps après sa construction. Ce mur est construit avec des assises de 4 rangées de briques, mesurant $38 \times 38 \times 5$ cm, alternant avec des assises de 8 rangées de pierres. Le mortier, d'une épaisseur de 6 cm, est formé de briques finement pilées. Ce système,

(1) THEOPHANE, p. 412 (Bonn).



FIG. 16. — Le mur à l'Ouest de la porte monumentale (P. 2) avec des traces de fresques.

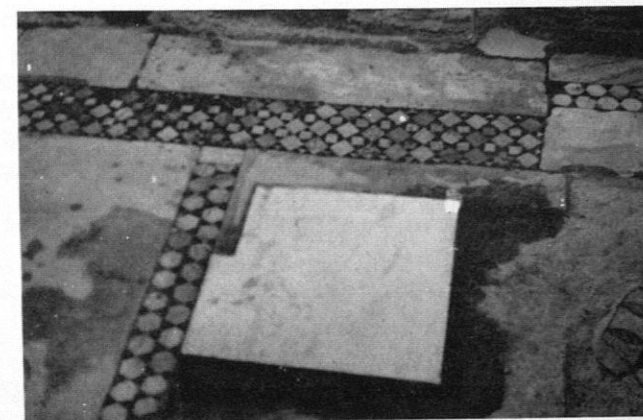


FIG. 17. — Mosaïques du pavement du Martyrium.

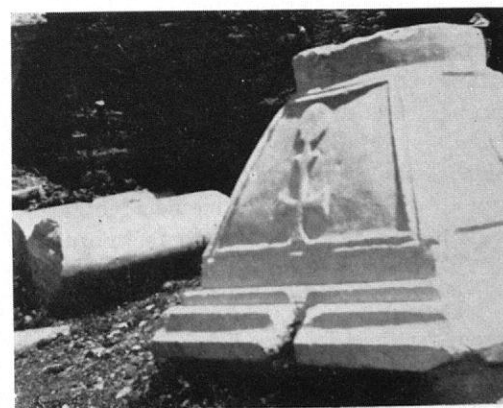


FIG. 18. — Chapiteau provenant de colonnades.

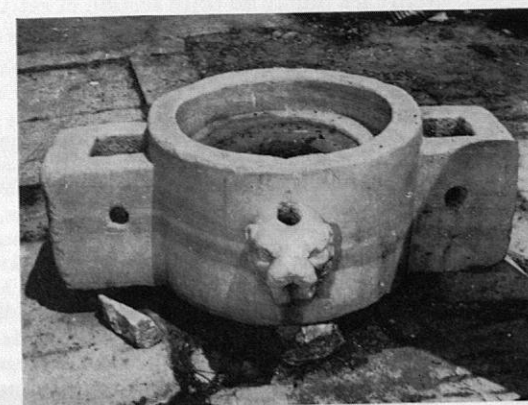


FIG. 19. — Bassin à tête de lion.

qui rappelle les constructions des VIII^e et IX^e siècles⁽¹⁾, se rencontre dans les constructions de l'époque des Paléologues et, entre autres, au Parecclésion de l'église de Lips (Fenari Isa), mais là, la largeur des assises est de 50 cm, l'épaisseur des briques de 7 cm, et l'assise de briques est suivie seulement de deux rangées de pierres. Le pilier ajouté plus tard au prolongement méridional de ce mur est construit avec des briques mesurant $38 \times 38 \times 4$ cm et un mortier de 6 cm d'épaisseur.

Groupe Ouest.

Le bloc n° 10 au Sud du martyrium de la section n° 6, construit d'abord pour un tout autre usage, fut ensuite transformé en citerne et considérablement remanié pendant la construction du martyrium (fig. 3). Le mur oriental de la partie ancienne du bloc et l'extrémité orientale, également ancienne, du mur septentrional datent du règne de Justinien, comme l'indiquent les soubassements et les assises de calcaire vert. A la même époque, à en juger par les piliers existants, la section qui devait plus tard former les murs du martyrium, formait une arcade reliée au second pilier, à l'Est, sur le mur septentrional du corridor n° 3. Toujours à la même époque, les sections 6, 7 et 10 étaient toutes surmontées d'un étage en bois. En effet, la partie supérieure des murs de la section n° 10 se termine d'une façon qui indique l'existence d'un étage en cet endroit et cet étage était probablement en bois. Pendant la transformation du bloc n° 10 en citerne, et ensuite probablement en nymphaeum, le mur occidental, étant faible, fut consolidé par un deuxième mur et la face intérieure des murs fut revêtue d'une couche de mortier hydraulique, qui fut ensuite recouverte d'une seconde couche. Le fond de la citerne fut construit avec des briques mesurant $30 \times 30 \times 3$ cm et un mortier de 5 cm d'épaisseur, les murs furent construits avec des briques mesurant $38 \times 38 \times 5$ cm et un mortier de 6 cm d'épaisseur.

A une époque ultérieure, cet endroit fut de nouveau remanié. Des niches furent ajoutées à la façade ouest et, probablement plus tard, un grand bassin fut construit devant une des niches (la troisième grande niche située vers le Sud). Les niches, par leur forme, rappellent les niches ornementales de la façade extérieure du monastère de Lips et les niches de l'église de Saint-Sauveur dans la région des Manganes, mais les briques employées et les ornements sont tout autres. Le bloc n° 6 fut converti en martyrium, probablement dans la deuxième moitié du XI^e siècle ou au commencement du XII^e. Les piliers occidentaux de cette section ont été laissés tels quels. Leur face intérieure a été décorée de fresques représentant des saints. Les intervalles entre les piliers de cette section et ceux de la section n° 7 ont été murés. Sur la façade occidentale du martyrium, on a ajouté trois niches et sur la façade orientale une niche (fig. 6). La technique de construction du mur est dans la manière de la fin du XI^e siècle et du commencement du XII^e.

(1) On trouve des assises de briques dans les fondations de la Sainte-Sophie de Théodose II, mise au jour par les fouilles de 1936 du professeur A. M. Schneider, dans la cour occidentale de la Sainte-Sophie justinienne. On y voit un système de construction qui présente, à partir du sol, une série de quatre rangées de briques ($37 \times 27 \times 5$ cm) suivie d'une série de trois rangées de pierres, puis de six rangées de briques (SCHNEIDER, *Die Ausgrabungen im Westhofe der Sophien-Kirche zu Konstantinopel*).

La façade méridionale du Skevophylakion, que nous croyons également antérieur à la Sainte-Sophie de Justinien, offre des séries de quatre rangées de briques alternant avec des assises de pierre calcaire verte.

L'église du monastère de Lips, construite au X^e siècle, présente des séries de plusieurs rangées de briques, interrompues de séries de quatre rangées de pierre.

Nous savons qu'à l'époque des Paléologues on employait des assises de quatre rangées. Les fouilles que nous décrivons en ont fait apparaître, surtout dans le soubassement du mur sud de la porte monumentale et dans le mur occidental (du couloir n° 8) qui lui fait face. Sur ces derniers murs, au-dessus des parties réparées à l'époque des Paléologues, on trouve des restes d'un mur plus ancien.

On a ici employé des briques mesurant $36,5 \times 36,5 \times 5,5$ cm et un mortier de 4,5 cm d'épaisseur, formé de briques grossièrement pilées. Les niches qui se trouvent sur la façade occidentale de ce nouveau mur sont décorées de cadres d'icône en stuc à ornementation géométrique usités aux XI^e et XII^e siècles. On peut en voir de semblables au Musée archéologique (n° 6156-6181).

La niche à l'extrémité septentrionale du mur oriental du bloc n° 7 paraît avoir été construite à la même époque, comme les petites absides du mur, petit et bas, qui relient le mur oriental du martyrium au milieu du mur oriental du bloc n° 7. Après que le bloc n° 6 eût été converti en martyrium, il a été pavé avec des dalles de marbre séparées par des bandes de mosaïque en *opus sectile*. Cela reflète encore la forme usitée aux XI^e et XII^e siècles (fig. 11).

Le mur oriental de la citerne n° 10 a été prolongé vers le Nord jusqu'au pilier A par un mur construit avec des briques de 33 cm carrés et de 3,5 à 4 cm d'épaisseur et un mortier de 6 à 7 cm d'épaisseur. Les briques byzantines trouvées *in situ* ont été coupées en deux et employées dans la construction des deux faces du mur. Le mortier trouvé parmi les briques des ruines byzantines a été passé au tamis et, avec l'addition de ciment en petite quantité, a servi à former un nouveau mortier. Les restes de l'ancien mur byzantin sont demeurés enclavés entre les nouveaux murs. On peut voir la partie ancienne du mur près du pilier A. La section au Sud du nouveau mur est construite avec des briques mesurant $37 \times 37 \times 3,5$ cm et un mortier de 4,5 cm d'épaisseur (fig. 14). La section entièrement originale, à l'extrémité Sud, est construite avec des briques mesurant $38 \times 38 \times 4,5$ cm et un mortier de 6 cm d'épaisseur. Le mur au Nord du pilier A a été considérablement modifié. Les sections originales visibles aujourd'hui en haut sont construites avec des assises de 4 rangées de briques mesurant $33 \times 33 \times 4$ cm et un mortier de 5 à 6 cm d'épaisseur, formé de briques grossièrement pilées. La base du mur présente la technique de construction de la première époque.

Section n° 5.

La cour n° 5 a été remaniée et embellie comme suit :

Devant les sections 4 et 6 qui existaient autrefois sur la façade orientale, les parties qui encore aujourd'hui sont proches du sol ont été construites en calcaire vert, les piliers, dont la partie supérieure était en briques, ont été remplacés par des colonnes de marbre à chapiteau décoré d'une croix sur un globe, tel qu'on en voit sur les parapets de la galerie supérieure de Sainte-Sophie (fig. 18). La cour était entièrement dallée de marbre. Au milieu une citerne fut creusée dans le roc.

Dans la citerne de surface n° 11 le mur septentrional, par la technique de construction, diffère du mur opposé. Il est possible qu'il ait été modifié lorsque l'ancien bâtiment fut transformé en citerne (fig. 10). Dans la partie occidentale (près de la porte) on a employé du mortier formé de briques finement pilées. Dans la partie orientale, tout à fait en bas, au milieu des pierres, on remarque des briques mesurant $38 \times 38 \times 5$ cm, un mortier de 5 à 8 cm d'épaisseur et, tout à fait en haut, une assise de deux à trois rangées de pierres.

Monnaies

Les personnes qui ont visité des fouilles de 1946-1947 racontent que dans la section n° 5, au pied de la deuxième colonne à partir de l'Ouest, on a trouvé une grande monnaie d'or de l'empereur Constantin I^{er}, en forme de médaillon.

Les monnaies découvertes au cours des fouilles datent d'une époque commençant avec le règne de Justin I^{er} et s'étendent jusqu'au XIV^e siècle inclusivement. On peut en conclure que

pendant ce laps de temps, ce groupe de bâtiment était en pleine activité. Comme nous n'avons aucun renseignement sur les endroits où furent trouvées ces monnaies, il est impossible d'en faire une classification. Si on les range d'après leur nombre, ces monnaies appartiennent pour la plupart aux XI^e, IX^e, XII^e, X^e et XIII^e siècles. Il y a aussi des monnaies des VII^e et VIII^e siècles. Les monnaies ont été trouvées dans la section du martyrium.

Fresques

Au cours des fouilles on a découvert des fresques dans trois sections.

I. Le Martyrium.

Sur la façade septentrionale du bloc n° 10, au-dessus de l'entrée qui fut murée plus tard, trois panneaux conservent des fresques.

a. Dans le premier, en bas, restent des traces, aujourd'hui tout à fait méconnaissables, où dominent les couleurs vert pâle, bleu foncé et jaune pâle. Cette fresque occupe un espace considérable. Au milieu une figure jaune pâle forme une sorte de cercle entouré de vert pâle. A gauche on voit le bleu foncé usité dans les vêtements de la Vierge. Le tout semble indiquer une fresque en forme de Blachernitissa représentant la Vierge avec l'enfant Jésus dans un cadre circulaire.

b. Le deuxième panneau représentait des personnages divers dessinés en noir sur fond orange. Les vêtements des deux personnages à gauche se distinguent nettement au-dessous du buste. A la hauteur du deuxième (à droite) de ces personnages sont de faibles restes d'une inscription.

D'après cette inscription le personnage à droite doit être la Vierge. A droite (au Sud), des fresques de la troisième époque sont méconnaissables. On peut aussi y déchiffrer quelques lettres ⁽¹⁾.

c. Le troisième panneau présente des fresques de la troisième époque, de couleurs rouge foncé et bleu foncé. Ces fresques ont subi des ravages du temps et on ne peut y distinguer les figures.

Nous pensons que le premier panneau doit appartenir au X^e siècle, le deuxième panneau au commencement du XII^e siècle et le troisième à l'époque des Paléologues.

d. Sur le deuxième pilier occidental du martyrium, sur la façade qui regarde l'Orient, il reste la partie inférieure d'une fresque qui représentait sans doute deux saints. Les fresques, dont autrefois manquaient seulement les têtes, ont été complètement délabrées pour être restées à l'air. Elles datent également de l'époque des Paléologues.

II. Deuxième groupe de fresques.

Sur le mur occidental de la rampe de la quatrième section, une fresque représente six personnages. Ce sont, de gauche à droite, la Vierge, le Christ et saint Jean-Baptiste, deux autres saints et saint Nicolas. Cette fresque, qui date du XI^e siècle, a été transférée au musée de Sainte-Sophie et restaurée (fig. 21).

⁽¹⁾ Des personnes qui ont vu apparaître ces peintures, pendant les fouilles, y signalent une représentation de la femme de Ponce Pilate. Nous ne disposons d'aucun moyen de contrôler cette assertion.



FIG. 21. — Une fresque qui se trouvait sur le mur ouest du bloc n° 4 (actuellement au Musée de Sainte-Sophie).



FIG. 20. — Fresque sur le mur sud du couloir n° 2.

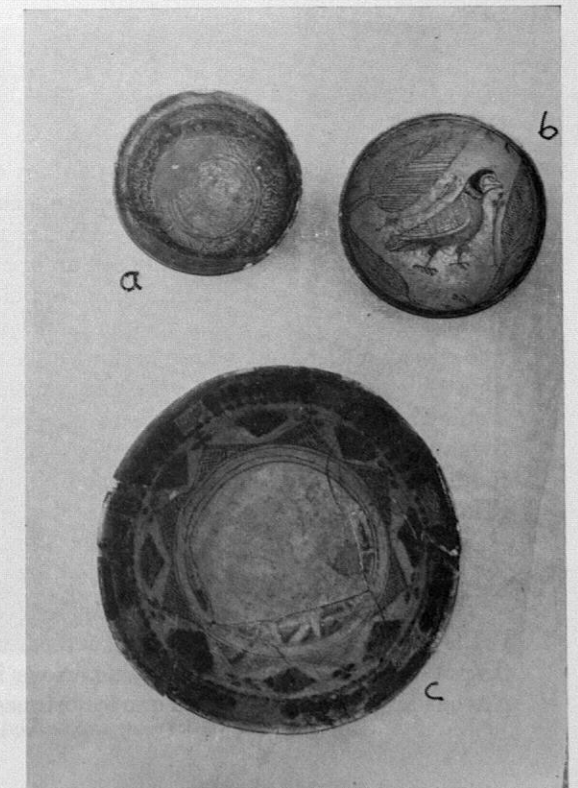


FIG. 22. — Objets de céramique ornementée trouvés au cours des fouilles.

III. Troisième groupe de fresques.

Il existe une fresque dans une petite abside qui a été formée en ajoutant un linteau aux deux colonnes à l'angle occidental du mur méridional du 2^e couloir (fig. 20). La partie supérieure de cette fresque est délabrée. A gauche saint André regarde le Christ, qui est au milieu. A droite saint Étienne, le premier martyr, tient un encensoir de la main droite et de la main gauche un mouchoir rouge, symbole du sang versé pour l'Église, tel qu'on en voit aujourd'hui encore dans les cérémonies de l'Église orthodoxe. A droite (à l'Ouest) de la fresque se voit une colonne de marbre, sans décor, et à gauche une colonne avec une croix.

Ceux qui virent naguère cette deuxième colonne indiquent qu'il existait une inscription en hébreu ou en araméen, et que par conséquent cette colonne doit avoir été apportée d'un temple situé à Fındıklı (Argyropolis), où saint André convertit plusieurs personnes au christianisme. Ils ajoutent qu'au bas de la fresque on lisait la signature « Doros » ou « Dorothis ». Nous n'avons rien vu de tout cela. La fresque doit être du XI^e siècle.

Au-dessus de l'embrasure de l'ancienne porte dans la façade septentrionale du bloc n° 10 il existait, au-dessus du deuxième panneau, une fresque qui était auparavant sur le mur occidental de la section n° 4. Elle a été transférée à Sainte-Sophie. Elle date également du XI^e siècle, de même que la fresque entre les deux colonnes à l'extrémité occidentale du mur méridional du couloir n° 2. A en juger par les particularités de la construction et par les ornements sur le stuc des niches où sont peintes ces deux fresques, elles doivent dater de la deuxième moitié du XI^e siècle ou du commencement du XII^e.

Il faut dater de l'époque des Paléologues les fresques peintes en rouge foncé et en bleu sur les piliers du mur septentrional du bloc n° 6 et à l'Ouest.

Trouvailles

Céramique.

Au cours des fouilles on a trouvé des céramiques datant d'une époque qui s'étend de la dernière période hellénistique jusqu'aux Paléologues. Les fragments les plus remarquables datent pour la plupart des Paléologues. Les pièces les plus importantes sont une coupe presque entière, verte à l'extérieur, décorée d'un oiseau au centre (fig. 22 a), et un plat verdâtre lui aussi orné d'un oiseau (fig. 22 b). Il faut encore citer un plat à décoration animale sur fond pâle, une coupe décorée d'écailles marron (fig. 22 c), un plat avec un oiseau en vert et noir sur fond crème, une cruche à décoration jaune et marron, à une anse, des fragments de plats (fig. 23), marqués d'un signe indistinct, des plats genre maïolique, une petite cruche à bec en forme de tête d'animal, etc. On a trouvé en outre quelques lampes romaines et un grand nombre de lampes byzantines à pied. Ces trouvailles proviennent de la terre qui a été entassée sur le champ des fouilles, et qui a peut-être été transportée là encore de la construction du Mur impérial et de l'Hôtel des monnaies.

Briques estampées.

Un grand nombre de briques estampées, provenant probablement des fouilles faites dans l'église de Sainte-Irène, ont été transférées au dépôt des briques aménagé dans le Muvaqqthane (Dépôt provisoire) de Sainte-Sophie. Nous ignorons si la totalité provient des fouilles. Aussi n'avons-nous pris pour critère que les briques, sûrement trouvées dans le champ des fouilles.

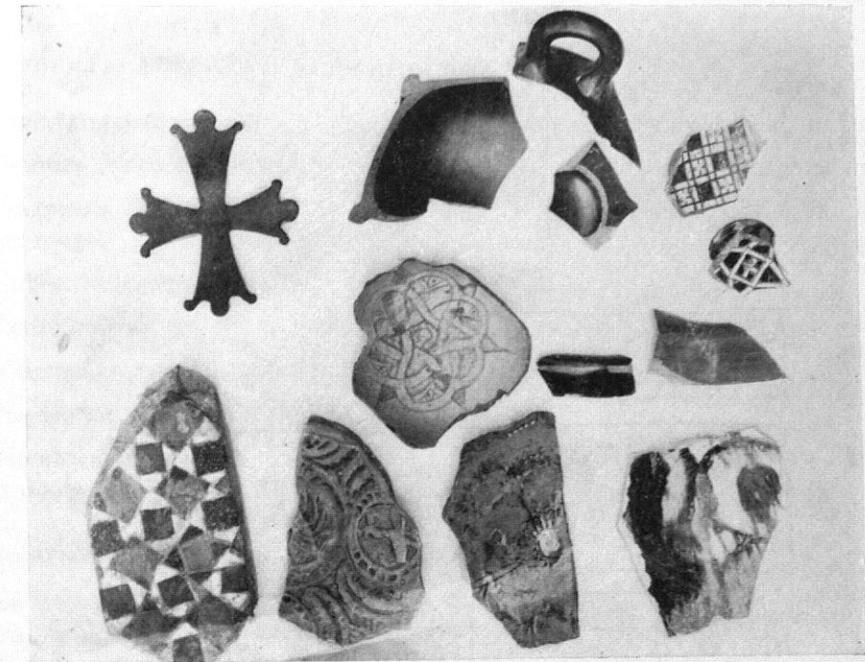


FIG. 23. — Différents petits objets trouvés au cours des fouilles.



FIG. 24. — Fragment d'une colonnette en faïence polychrome.

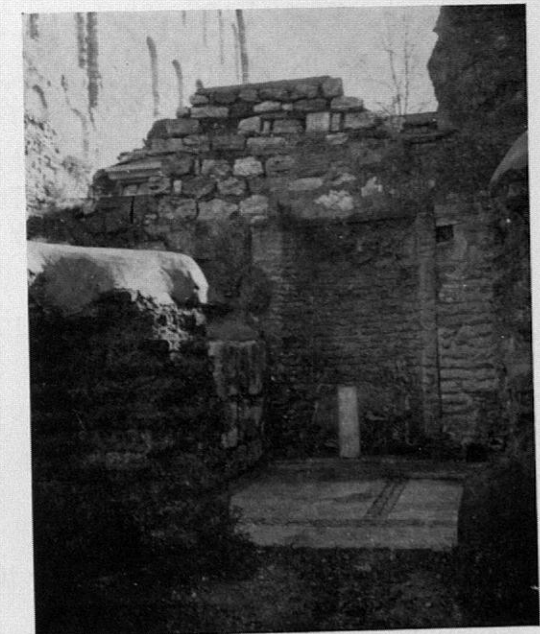
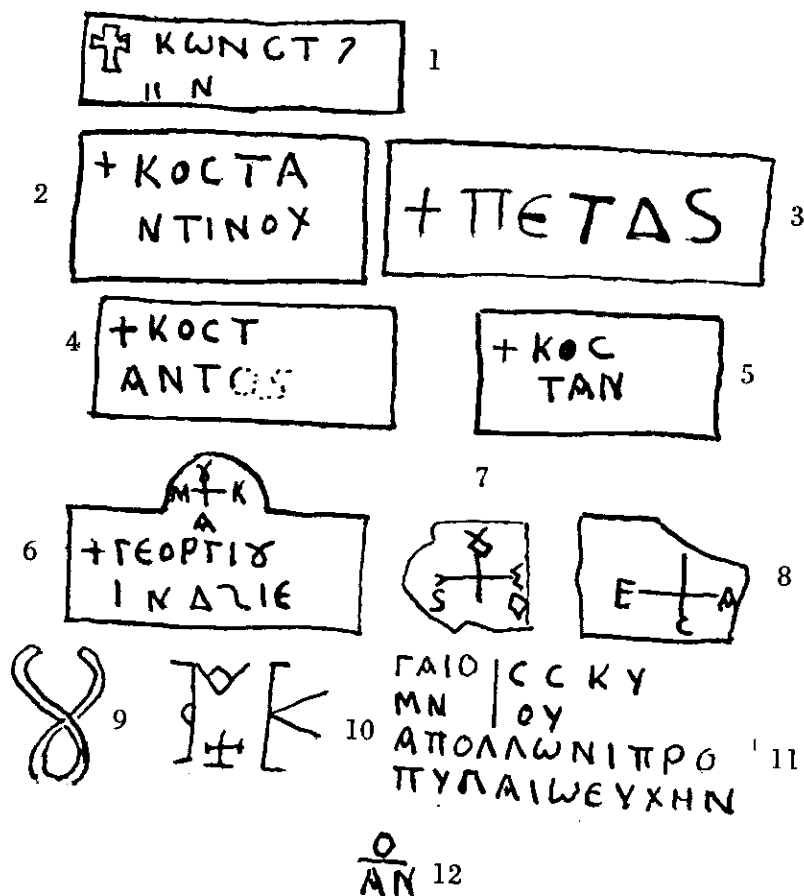


FIG. 25. — Absidiole du martyrium et l'une des petites colonnes qui bouchaient les trous qui communiquaient avec les reliques.

1. Dans un bloc découvert par nous dans le champ des fouilles (dessin 1).
2. Dans le champ des fouilles :
 $36 \times 35 \times 3,5$ cm (dessins 2 et 3).
 $35 \times 35 \times 4$ cm (dessins 4 et 5).



Épaisseur 3,5 cm. Comme ce n'est qu'un fragment on n'a pu évaluer ni la longueur ni la largeur de la brique (dessins 6, 7, 8).
 $35 \times 35 \times 4$ cm (dessin 9).

Petites trouvailles.

1. Croix en bronze. Hauteur 12 cm. Largeur 10 cm. Nous ignorons dans quelle section elle a été découverte.
2. Anneau d'or avec le monogramme (dessin 10).
3. Tête de cheval en ivoire.

4. Croix grecque en ivoire. Largeur 2 cm.
5. Boutons ronds en cuivre.
6. Fragments de peigne en ivoire. Sur l'un, décoration noire, sur les autres décorations en noir et rouge.
7. Cubes de mosaïques (verts).
8. Petits pots en pâte de verre sang-de-bœuf ou noir. Dernière époque byzantine.
9. Fragments de verre appartenant à la dernière époque romaine.
10. Inscription sur marbre (dessin 11).
11. Nombreuses marques lapidaires. Sur un marbre blanc, une inscription (dessin 12) qu'il faut sans doute lire : IOAN(NES).

Autres trouvailles.

Dans la cour n° 5 on a trouvé sur la citerne un fragment de fauteuil d'époque classique, en marbre, sans doute transporté là plus tard.

Dans le couloir n° 2 on a trouvé une cuve classique, décorée d'une tête de lion (fig. 19).

Dans la même cour on a trouvé un grand nombre de colonnes courtes provenant probablement de la colonnade qui, on le sait, existait dans la partie méridionale de la cour; des chapiteaux simples, dans le style du VI^e siècle, et enfin un petit chapiteau très soigneusement sculpté.

Il reste *in situ* un grand mortier en pierre blanche et rose, qui servait probablement à préparer l'huile sainte.

On a découvert près du martyrium qu'elles devaient décorer des plaques de stuc à décor géométrique (cadres d'icône), d'époque byzantine, certaines ornées en bas d'imitation de chapiteaux, d'autres avec des pseudo-colonnes en relief sur fond plat. Des pièces semblables existent au Musée archéologique sous les nos 6156-6181.

Comme ce genre de décoration était usité au XI^e siècle et dans la première moitié du XII^e, on peut en déduire la date de construction des niches (fig. 24).

Aperçu historique

Le champ des fouilles est relié organiquement à l'église Sainte-Irène. Nous savons que c'est une des églises les plus anciennes et que, d'après Socrate⁽¹⁾, c'était, avant Constantin I^{er}⁽²⁾, une petite église. Elle fut brûlée en 532, pendant la révolte de Nika, et rebâtie par l'empereur Justinien, mais plus grande et plus importante⁽³⁾. En 562 l'atrium et le narthex furent détruits par le feu, en même temps que l'Hospice voisin de Samson⁽⁴⁾. L'empereur Justinien reconstruisit le tout⁽⁵⁾. En 740, lors du tremblement de terre qui ravagea la Thrace entière, le monument fut ébranlé jusque dans ses fondements. Il fut reconstruit par Léon III ou par son fils

(1) SOCRATE, *Histoire ecclés.* II, 6, 10, 66.

(2) SUIDES, *Lexicon*, art. « Hagia Irina ».

(3) *Chronique Pascale*, 328; KEDRENUS, *Hist.*, 99; *Anon. Band.*, 27.

(4) THEOPHANES, 6056.

(5) PROCOPE, *Des édifices* I, VIII.

Constantin V Copronyme ⁽¹⁾. Nous savons que l'église fut en activité jusqu'en 1453, qu'après la conquête elle servit quelque temps encore aux orthodoxes employés au service des palais impériaux turcs et qu'ensuite elle devint un dépôt de butin.

Nous savons qu'entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène étaient situés les xénodokia (hospices) « Ta Arkadiou » ⁽²⁾, « Ta Eboulou » ⁽³⁾ et « Ta Isidorou » ⁽⁴⁾. Le premier fut construit par Justinien et Théodora. Il est probable que les deux autres furent aussi construits sous le règne de Justinien. Ils furent incendiés, ainsi que les autres bâtiments, en 532.

Situé entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, l'Hospice de Samson ⁽⁵⁾, construit avant le règne de Justinien par un certain Samson, fut brûlé en 532 pendant la révolte de Nika, rebâti et agrandi par Justinien. Incendié en 563, en même temps que le narthex et l'atrium de Sainte-Irène, il ne paraît pas avoir été rebâti ⁽⁶⁾.

Jusqu'à la fin du ^xe siècle la fête de saint Samson fut célébrée en cet endroit le 27 juin. Constantin Porphyrogénète, dans le Livre des Cérémonies, mentionne un bâtiment. Antoine de Novgorod, qui visita Constantinople en 1200, raconte que les reliques de saint Samson étaient conservées là ⁽⁷⁾. D'après une source de 1400 environ, c'était un hôpital où l'on traitait spécialement les maladies des yeux. Le service était fait par des religieux ⁽⁸⁾. C'est tout ce que l'histoire nous apprend sur cet hospice.

R. Janin ⁽⁹⁾ admet que les autres hospices étaient situés entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène et que l'hospice de Samson était situé sur l'emplacement occupé aujourd'hui par le Mur impérial et les bâtiments situés au Sud de ce mur ⁽¹⁰⁾. Cette dernière hypothèse se trouve confirmée par la cour pavée de marbre mise au jour lors des fouilles faites près du Mur impérial et par les portes contiguës, au Sud.

Si nous confrontons les résultats des fouilles avec les données historiques nous pouvons admettre que le groupe de l'Ouest était le xénon Samson. Mais nous manquons de preuves positives.

Époque où le champ fut rempli

A la suite de recherches faites, il a pu être établi que lors de la construction du Mur impérial le champ des fouilles n'était pas encore rempli et que les fondements du mur avaient été portés plus bas que le niveau atteint au cours des fouilles. Dans la terre transportée plus tard pour remplir le champ des fouilles on a trouvé des céramiques et d'autres fragments appartenant à l'époque byzantine. Cela indique que le champ fut rempli après la conquête. En tout cas à l'époque de la conquête le groupe de bâtiments était en bonne condition. Ensuite quand ils furent enclavés dans l'enclos du Saray ils n'avaient plus de raison d'être et leurs ruines furent recouvertes lors du terrassement fait dans la région du Saray.

⁽¹⁾ NICÉPHORE, *Epitome*, de Boor, p. 59.

⁽²⁾ PROCOPE, *Des édifices* III, 183.

⁽³⁾ PROCOPE, *ibid.* III, 254, note.

⁽⁴⁾ PROCOPE, *ibid.* I, 2; BONN, III, 183.

⁽⁵⁾ *Ibid.*

⁽⁶⁾ THÉOPHANE, I, 240; KEDRENIUS, I, 679.

⁽⁷⁾ M^{me} B. DE KHITROVO, *Itinéraires russes*, p. 107.

⁽⁸⁾ F. MIKLOSICH et J. MÜLLER, *Acta patr. Constant.* II, 1862, p. 408.

⁽⁹⁾ R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Les églises et les monastères*, p. 574-575.

⁽¹⁰⁾ *Ibid.*, p. 570-575; J. EBERSOLT, *Les sanctuaires de Byzance*, p. 76; B. DE KHITROVO, *l. c.*, p. 108.

Époques de construction

D'après les résultats obtenus, en confrontant avec les données historiques la technique de construction des bâtiments découverts et les trouvailles faites dans les fouilles, on peut établir la date de construction des bâtiments et les époques de leurs transformations.

Première époque de construction

Si l'on étudie les couloirs 1 et 2 à l'extrémité septentrionale du champ des fouilles entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, on arrive aux conclusions suivantes :

Dans le couloir n° 1 les chapiteaux existant sur le mur méridional de l'atrium de Sainte-Irène et les médaillons brisés indiquent que le bâtiment de Sainte-Irène était relié organiquement au mur méridional du couloir n° 1, situé au Sud. Les murs de l'atrium de Sainte-Irène étaient reliés à ce mur par des arcs à voûte surhaussée. Ce mur était relié, à son tour, par des arcs à voûte surbaissée, au portique de la cour située plus au Sud, dont il ne reste plus que deux piliers aux extrémités est et ouest. Si l'on examine la face intérieure du mur méridional du couloir n° 3 — et spécialement la section à l'Ouest de la porte P 2 — on remarquera les pointes de naissance des anciennes voûtes et, sur certains contreforts, les places de retombée des arcs. En les confrontant avec les colonnes existantes, on comprendra qu'elles leur faisaient exactement vis-à-vis. Ceci est confirmé par le fait que ces points de naissance des arcs et des voûtes ont été détruits plus tard.

D'ailleurs la porte P 2 ne fait pas exactement vis-à-vis à la porte qui existait autrefois dans le mur méridional de l'atrium de Sainte-Irène et dont le linteau a été mis au jour au cours des fouilles. On peut en déduire qu'autrefois existait une petite porte, plus à l'Est, et qu'elle fut remplacée par une grande porte à deux battants. Les fondements des piliers qui supportent la voûte surbaissée ont été également découverts au cours des fouilles. Ils se trouvent sur la même ligne que les colonnes actuelles, mais leur base est à un niveau inférieur à celle des colonnes. Les bases de ces piliers étaient probablement construites en calcaire vert et les parties supérieures en briques, de même que les piliers à l'Est et à l'Ouest du portique de la cour.

D'après nos connaissances actuelles on ignore ce qui limitait au Sud la cour pavée de marbre et entourée de trois côtés par des portiques à voûtes surbaissées qui reposaient sur les piliers précédemment décrits.

Dans les voûtes surbaissées à l'Ouest de la cour il y avait autrefois une rampe. Le côté occidental de la section n° 6, à l'Est de la cour n° 5, était formé de quatre piliers, et le côté oriental de trois piliers qui leur faisaient vis-à-vis. A cette époque l'ensemble était couvert d'une voûte. Au Sud de cette section la Porte P 3 s'ouvrait sur le bloc n° 10, soit par un escalier conduisant à un étage supérieur, soit par un corridor conduisant aux bâtiments arrière. Au-delà de ces piliers de l'Est, un mur, qui était le prolongement du mur oriental du bloc n° 10, rejoignait le prolongement du mur situé à l'Est de la porte P 2. Ainsi, tel un monastère, le bâtiment était enclos des quatre côtés par des murs. D'après les ruines la porte P 2 était la porte du groupe d'Ouest et s'ouvrait au Nord. Comme on n'a pas pu étendre les fouilles au Sud, on ne sait si une porte s'y ouvrait. Le mur méridional du couloir n° 2, de même que le mur du couloir n° 1, était relié au mur méridional de Sainte-Irène par des voûtes reposant sur les pilastres de ce bâtiment, construit après l'église. Ces voûtes supportaient l'étage qui recouvrait toute l'étendue du couloir n° 2.

De cet étage, un escalier conduisait probablement au gynécée de Sainte-Irène. Du rez-de-chaussée le « kohlias » situé dans la section n° 9 conduisait à ce même étage. On y accédait par la porte P 4 à la section n° 9, où l'on peut nettement distinguer la première rampe.

Deuxième époque

A cette époque, la petite porte qui faisait communiquer le couloir n° 1 avec la cour n° 5 a été remplacée par la porte monumentale à deux battants, P 2, construite en calcaire vert, les piliers rectangulaires au Nord de la cour ont été enlevés et remplacés par quatre colonnes. Mais comme ces colonnes n'ont pas été érigées sur l'emplacement exact des anciens piliers, il a fallu donner une nouvelle forme aux voûtes qui les reliaient au mur septentrional du groupe d'Ouest. Sur les chapiteaux de ces colonnes le motif de la croix reposant sur un globe est identique à celui des parapets de la galerie supérieure de Sainte-Sophie. On peut en conclure qu'elles datent du règne de Justinien. La même modification fut peut-être effectuée sur la façade méridionale de la cour, dont nous ignorons le prolongement au Sud. Ainsi, la cour aurait-elle reçu l'aspect de la cour intérieure des maisons romaines ⁽¹⁾.

On peut dater cette époque du milieu du VI^e siècle.

Troisième époque

A cette époque les principales modifications portent sur la transformation du bloc n° 10 en citerne de surface, sur la consolidation des murs du Nord et l'Ouest de ce bloc, sur la construction de la citerne haute n° 11, contiguë au couloir n° 8, et enfin sur une nouvelle réparation de la partie septentrionale du mur oriental de la section n° 7. C'est à cette même époque que fut construit le mur occidental, ce qui occasionna une modification dans le mur septentrional de la section n° 9. Les murs situés au Sud de la porte d'entrée de la section n° 9 — de même que la partie méridionale du mur oriental du couloir n° 7 — sont construits avec des assises de quatre rangées de briques alternant avec des assises de huit rangées de pierre et, du point de vue de la technique de la construction, ils présentent une unité organique avec la porte de pierre. Cette technique a été usitée surtout sous les empereurs de la dynastie isaurienne. Ainsi le mur occidental de la citerne a-t-il été probablement construit à cette époque. La construction en briques au-dessus de la porte en pierre date sans doute d'une époque ultérieure.

La troisième époque s'étend du VIII^e siècle au milieu du X^e.

Quatrième époque

A cette époque des niches ont été ajoutées au mur occidental du groupe n° 10, qui a été transformé probablement en nymphaeum. Quand ce groupe a été transformé en citerne, la porte d'entrée a été murée et les premières fresques ont été appliquées au mur.

La petite entrée dans le mur septentrional du corridor n° 3 a été murée. Le mur oriental de la citerne n° 10 a été consolidé. Des piliers ont été ajoutés au mur situé à l'Est du couloir n° 8 et à l'angle septentrional du mur nord-est du couloir n° 7. Ainsi donc ce couloir dut être couvert d'un toit en bois ou d'une voûte légère. A la même époque les piliers de pierres et de briques, situés à l'Ouest de la cour n° 5, ont dû être réparés. En effet, la face sud du pilier à

⁽¹⁾ Au cours des fouilles, on a trouvé des colonnes de la même épaisseur et hauteur, qui ont dû appartenir à cette colonnade, ainsi que leurs chapiteaux.

l'extrémité septentrionale porte une inscription qui, du point de vue paléographique, ressemble aux inscriptions du XI^e siècle.

La quatrième époque s'étend des dernières années du X^e siècle à la première moitié du XI^e siècle.

Cinquième époque (le martyrium)

A cette époque la section n° 6 a été transformée en martyrium ou en chapelle. A cette fin l'espace entre les piliers des sections 6 et 7 a été muré et on a ajouté des niches orientées vers l'Est. Une niche a été ajoutée de la même façon à l'extrémité du couloir n° 3. Devant les niches du couloir n° 6 ont été placées des plaques de marbre percées de trous en leur milieu. Ces trous communiquaient avec des fosses (fig. 25) où des ossements de saints ont dû être déposés, et les trous furent bouchés. Il reste des traces de fresques sur les niches. Autour de ces mêmes niches ont été découvertes des plaques de revêtement byzantines ornées de diverses peintures géométriques, de reliefs en forme de chapiteaux et d'ornements en forme de colonnes. Elles sont aujourd'hui au musée de Sainte-Sophie.

Le martyrium était recouvert de dalles de marbre entourées de mosaïques en *opus sectile* (fig. 19). Une canalisation souterraine alimentait peut-être une vasque au centre ⁽¹⁾.

A la même époque la porte qui faisait communiquer cette section avec le bloc n° 10 a été murée. Le mur a été restauré à trois reprises, en appliquant chaque fois une nouvelle couche de fresques. Après l'aménagement du martyrium, un corridor étroit, n° 7, a été percé entre le mur oriental du martyrium et le mur oriental de l'ancien bâtiment. Au milieu du corridor on a construit des niches orientées de trois côtés. Sur toute l'étendue du bâtiment et du bloc n° 10 il y avait probablement un étage en bois car, dans les sections dont les ruines existent encore, il n'y a aucune pièce habitable. Le bâtiment, par sa porte monumentale (P 2), ouverte sur le couloir dallé de marbre, communiquait avec le corridor n° 2 et, par le couloir n° 8, avec Sainte-Irène.

Feridun DIRIMTEKIN.

⁽¹⁾ Il est un peu difficile d'admettre que ce bâtiment fut utilisé comme baptistère.

LES MONUMENTS RUPESTRES DE BASARABI EN DOBROUDJA

par

I. BARNEA

Au Sud-Ouest de la commune de *Basarabi* (anciennement Murfatlar), située à 17 km ouest de la ville de Constantza (Roumanie) se dresse une colline de craie exploitée depuis assez longtemps comme carrière. Sur le versant septentrional de cette colline, du côté de son extrémité occidentale, des carriers ont découvert, le 11 juin 1957, l'entrée d'une petite église creusée dans le massif blanc facilement entamable. Les fouilles pratiquées pendant l'été de 1957 par l'Institut d'archéologie de Bucarest ⁽¹⁾, puis continuées en 1958 et reprises en 1960, lorsque la Direction des Monuments historiques y fit des travaux de consolidation et de protection des monuments découverts, ont permis de constater que, au x^e siècle de notre ère, on en extrayait déjà de la craie. En même temps on y avait creusé de petites églises ou chapelles funéraires, des chambres d'habitation, des galeries et des caveaux, recouverts avec le temps d'une couche épaisse de débris de craie, de graviers et de terre. Les fouilles archéologiques pratiquées jusqu'à présent ont dégagé près de la moitié du massif crayeux avec les monuments que nous allons présenter sommairement dans les pages qui suivent.

La chapelle B I

Sur environ 10 m de large, s'élève sur le flanc septentrional de la colline, à son extrémité ouest, une sorte de mur presque vertical, dû à une fissure naturelle du massif de craie. Deux gros blocs, restés debout, s'y tiennent comme des pilastres accolés aux extrémités de cette paroi. A gauche du pilastre occidental se trouve l'entrée de la chapelle B I, le premier des monuments découverts dans la carrière de craie de Basarabi. Cette entrée, d'une hauteur de 1,45 m et d'une largeur de 0,60-0,70 m, est légèrement arquée à la partie supérieure (fig. 1) ⁽²⁾. Immédiatement au-dessus de l'entrée, se trouve un petit graffite incisé de trois signes seulement (fig.

⁽¹⁾ I. BARNEA et V. BILCIURESCU, *Şantierul arheologic Basarabi* (Le chantier archéologique de Basarabi), dans *Materiale şi cercetări arheologice* VI, 1959, p. 541-566.

⁽²⁾ Les entrées et en général les ouvertures de tous les monuments découverts à Basarabi sont plus ou moins arquées à la partie supérieure et les plafonds légèrement voûtés.

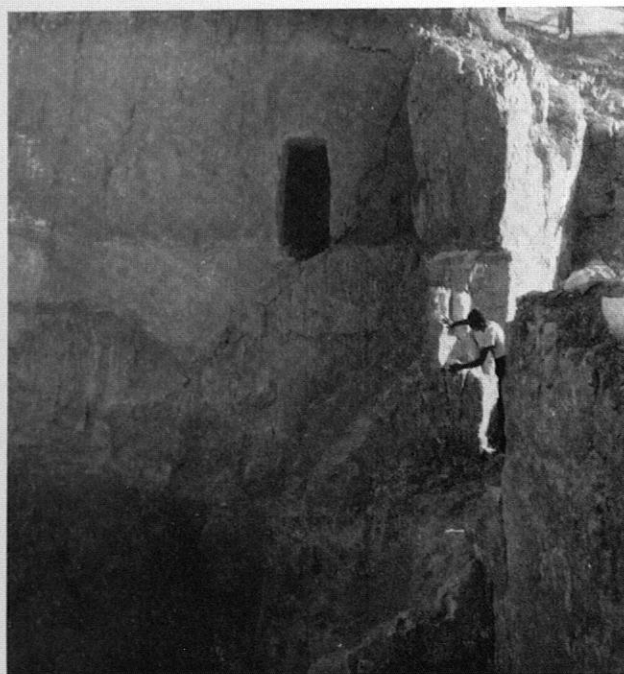


FIG. 1. — Entrée de la chapelle B 1.

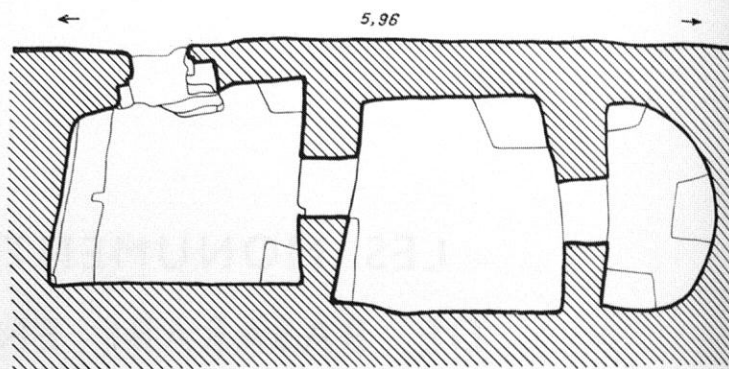


FIG. 2. — Plan de la chapelle B 1
(par l'architecte V. Bilciurescu et modifié par I. Barnea).

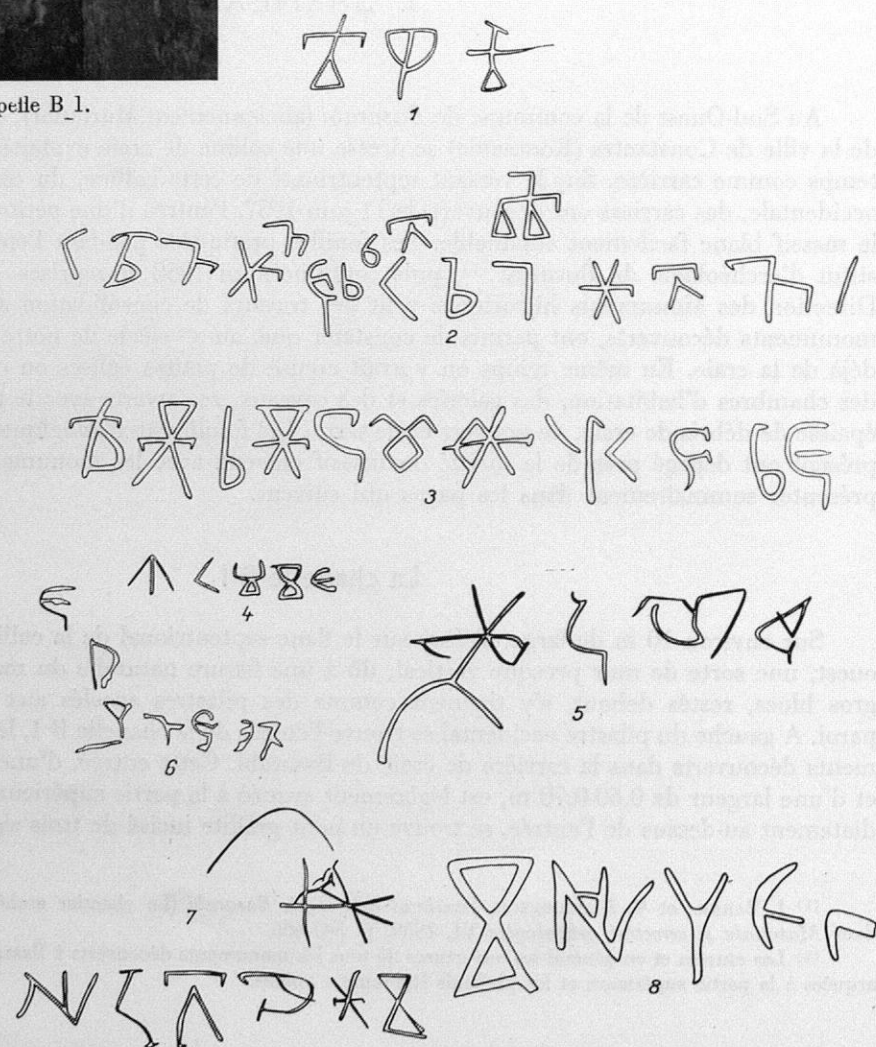


FIG. 3. — Graffiti à caractères divers figurant sur les parois des monuments rupestres de Basarabi : 1-3 : chapelle B 1; 4-7 : chambre funéraire G 1; 8 : paroi à gauche de l'entrée de la galerie C 4.

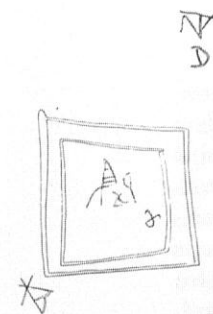


FIG. 4. — Signes incisés. Paroi du
pronaos de la chapelle B 1.

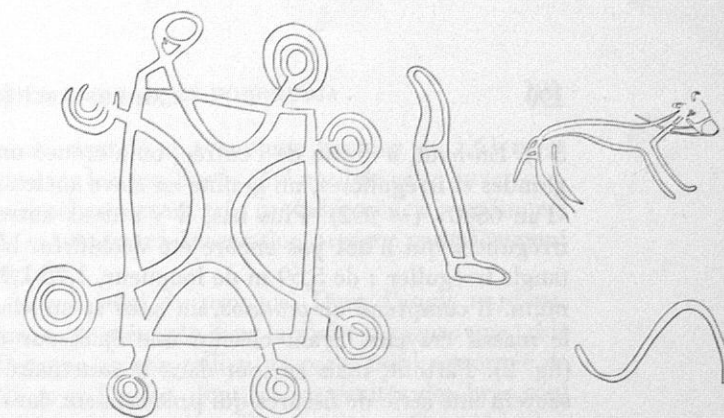


FIG. 5. — Scène décorant le pylône accolé à la paroi nord
de la chapelle B 1 vers l'Est.



FIG. 7. — Entrée du sanctuaire de la chapelle B 1.

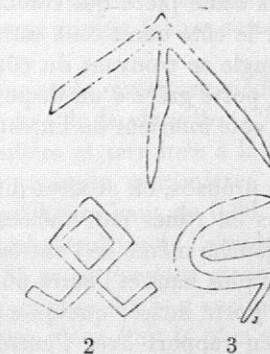


FIG. 6. — Signes sculptés sur les
parois (1-2) et sur des blocs paral-
lélépipédiques (3) de la carrière
de craie de Basarabi.

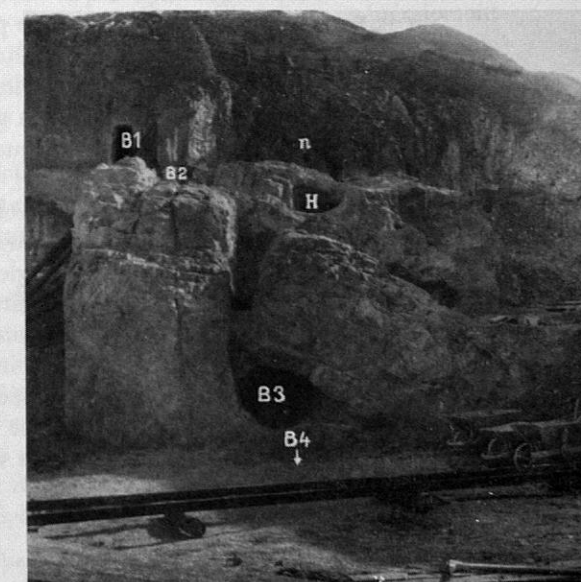


FIG. 8. — La « péninsule » avec les chapelles B 2,
B 3, B 4 et la galerie H. Au fond, à gauche l'entrée
de la chapelle B 1 et, à droite, la niche (n) située
au-dessus des chambres funéraires C 1-C 2.

3-1). En haut, à droite de l'entrée, on a creusé une croix et, en-dessous, en lettres cyrilliques, grandes et irrégulières, un graffiti en slave ancien indiquant l'année où fut creusée la chapelle : « l'an 6500 » (= 992). Plus bas, il y a deux autres graffiti en caractères runiques, encore plus irréguliers qui n'ont pas encore été déchiffrés. L'intérieur de la chapelle a la forme d'un rectangle irrégulier : de 5,69 m de longueur, 1,75-1,95 m de largeur et de 2,15 m de hauteur maximum. Il comprend un *pronaos*, un *naos* et un *sanctuaire* séparés par deux murs ménagés dans le massif crayeux, ayant chacun une épaisseur de 0,45-0,55 m avec une ouverture au centre (fig. 2). Partout, mais surtout dans le sanctuaire et le naos, les parois de cette chapelle présentent une série de fissures qui préexistaient dans la craie. A la période où la chapelle fonctionnait, les grosses fissures ont été bouchées avec de l'argile jaune, qui subsiste encore par endroits. Les faibles traces de fumée que montrent les parois et le fait que le plancher et les seuils en craie étaient très peu usés, bien qu'aménagés dans un matériel très tendre, indiquent que ce monument a servi très peu de temps.

Le *proanos* est la seule pièce qui communique avec l'extérieur par l'ouverture déjà mentionnée (fig. 1-2). Sur le côté ouest tout entier se trouve un banc ménagé à même le massif de craie. Dans chaque angle se trouvant du côté du naos, on a également ménagé un petit socle (fig. 2). On fermait la porte grâce à un dispositif spécial consistant en deux échancrements dont l'un était pratiqué du côté intérieur du linteau et l'autre, du même côté, dans l'épaisseur du seuil de l'entrée.

Sur les parois du *pronaos*, on observe différents signes, des figures, un graffiti en caractères cyrilliques et d'autres en runes entremêlées de lettres cyrilliques, qui n'ont pas encore été déchiffrées. Ainsi, à gauche même de l'entrée, se trouvent des éraflures représentant deux petits carrés irréguliers, l'un plus haut et l'autre plus bas. Dans le dernier on a inscrit encore un carré irrégulier. Sa surface porte incisés quelques menus signes, dont le sens magique pourrait être éventuellement mis en rapport avec l'entrée elle-même. Au-dessus de l'angle de droite du carré, en haut, on a tracé par éraflage un signe et sous l'angle inférieur gauche un autre, l'un et l'autre tout aussi énigmatiques que ceux que l'on voit au milieu des carrés (fig. 4).

Sur la paroi orientale du *pronaos*, de part et d'autre de l'entrée dans le naos, se trouvent plusieurs croix de différentes formes et dimensions. A droite de l'entrée, à l'endroit où s'est détaché un bloc, se trouve une croix dont les bras supérieur et gauche portent incisées quelques menues lettres runiques et cyrilliques. Un graffiti portant des caractères du même genre, mais plus grands (0,01-0,02 m) est incisé obliquement, sur une seule ligne, en haut et à gauche de l'entrée du naos (fig. 3-2).

La paroi méridionale du *pronaos*, éclairée directement par l'entrée, a été décorée de toutes sortes de signes et figures, dont quelques-unes sont à peine visibles. Les plus précieux sont deux graffiti situés en haut de l'angle gauche de la paroi. Le premier est en caractères cyrilliques, en vieux slave, et a un sens liturgique : « nous devons » ⁽¹⁾, ce qui pourrait être la traduction du verbe grec *ὑποχρεωμεν*. Le second se compose de douze signes entremêlés, runiques et cyrilliques (fig. 3-3). Au-dessous sont incisées quelques croix, dont certaines ne sont pas terminées. Un peu plus à droite sont incisées d'une façon rudimentaire les figures de plusieurs animaux dont deux lièvres poursuivis par un cavalier ⁽²⁾. D'autres figures d'animaux encore plus gauchement représentés, sont visibles vers le milieu de la paroi sud et du côté de son angle situé à droite de la paroi sud.

⁽¹⁾ Damian P. BOGDAN, *Anexă* (Annexe) apud I. BARNEA et V. BILCIURESCU, *op. cit.*, p. 563.

⁽²⁾ I. BARNEA et V. BILCIURESCU, *op. cit.*, fig. 4 et 6.

Une ouverture située au milieu de la paroi orientale et ayant une hauteur de 1,61 m et une largeur de 0,58 m, assure la communication avec le naos. Sur le côté nord de cette ouverture, à peu près au milieu de la hauteur, il y a des encoches servant très probablement à remémorer des comptes. Un dessin semblable à une truelle et une courte inscription presque complètement effacée sont incisés sur le côté sud de l'ouverture.

Le plancher du *naos* dépasse d'environ 10 cm celui du *pronaos*. Dans l'angle nord-est, près de la paroi qui sépare le naos du sanctuaire, a été ménagée dans la roche crayeuse une table de 0,48 × 0,49 m, haute de 0,82 m (fig. 2). Presque en son milieu, la paroi nord est ornée de deux croix, dont l'une a une hauteur de 0,225 m et l'autre, dont les extrémités des bras sont plus développées, est inscrite dans un cercle de 0,24 m de diamètre. Deux autres croix semblables, disposées en quelque sorte symétriquement par rapport à celles déjà mentionnées, sont creusées dans la paroi sud du naos ⁽¹⁾. Les fissures qui sillonnent cette paroi ont empêché de les graver d'une manière symétrique par rapport aux croix de la paroi nord. Sur le mur séparant le naos du sanctuaire sont représentées, de part et d'autre de l'entrée, quelques croix, dont une seule du côté gauche de l'entrée, le mur présentant ici une grande fissure se continuant de haut en bas (fig. 7).

Le *sanctuaire* communique avec le naos par une seule ouverture médiane, haute de 1,62 m et large de 0,55 m. Il s'agit de la plus petite chambre de la chapelle (1,75 × 1,05 m), bornée sur le côté est par une paroi semi-circulaire irrégulière et terminée à la partie supérieure par une demi-calotte sphérique. Son plancher est de quelques centimètres plus élevé que celui du naos. Au milieu se dresse l'autel, un bloc quadrilatère haut de 0,80 m et ménagé dans le massif de craie; son côté est est accolé à la paroi semi-circulaire de l'abside (fig. 2). Dans l'angle gauche est ménagée dans la craie une table de 0,55 m de hauteur et dans celui de droite un socle haut de 0,45 m (fig. 2). Sur les parois du sanctuaire il n'y a aucune croix ni le moindre dessin ou graffiti, très probablement parce que cette pièce était la plus sombre. Quoi qu'il en soit, nous ferons remarquer que c'est sur les parois du *pronaos* — la pièce la mieux éclairée — que se trouvent les plus nombreuses croix, des dessins de toute sorte et des graffiti; dans le naos, où la lumière ne parvient qu'indirectement, il y a moins de croix et celles-ci sont généralement de plus grandes dimensions et creusées plus profondément que celles du *pronaos*, tandis que dans le sanctuaire où la lumière pénètre parcimonieusement, les murs sont dépourvus de tout décor et de graffiti, bien que la présence de certains signes de caractère religieux et liturgique y eût été certainement plus indiquée.

A l'extérieur, le niveau du sol contemporain de la chapelle se trouvait un peu plus bas que son seuil, au-dessus d'une grosse couche de comblement formée de gravier et de terre, mais surtout de débris de craie, éboulée et jetée d'en haut et provenant en bonne partie du creusement même de la chapelle.

Sur toute la surface de la paroi nord de la chapelle B 1 et sur le pylône accolé à cette paroi au Nord-Est du sanctuaire, se trouve, à 1 m environ en contrebas du niveau de l'entrée, une grande cavité continue, très irrégulièrement creusée dont la profondeur varie de 0,20 à 0,75 m, et dont la hauteur est de 1,80-2,80 m. Cette cavité est plus ancienne que la chapelle, avec laquelle elle n'a pas de rapport. Elle ne représente rien d'autre qu'un vestige de l'exploitation de la carrière avant l'établissement de la chapelle. Près de cette même paroi nord de la chapelle, nous avons fouillé jusqu'à une profondeur de 8,50 m par rapport au niveau de l'entrée de la chapelle et nous avons abouti à une plate-forme de 4,20 × 3,45 m, qui est le point le plus bas où s'était

⁽¹⁾ *Ibid.*, fig. 4 et 5.

arrêtée l'exploitation de la carrière au ^x^e siècle. L'accès à cette plate-forme était assuré par des marches et des plates-formes plus petites, taillées à différents niveaux dans le massif de craie. Pour l'exploitation, on découpait des blocs d'environ 0,80 × 0,40 m. Sur les parois qui s'élèvent autour des plates-formes sont incisés le signe de la croix et celui de la fig. 6/1, fréquent sur les monuments de Basarabi et dans les centres proto-bulgares de Pliska ⁽¹⁾ et de Madara ⁽²⁾. Il est également incisé sur des amphores byzantines trouvées à Dinogetia ⁽³⁾, Sarkel-Belaïa Veža ⁽⁴⁾ et Kiev ⁽⁵⁾ et on le rencontre aussi, comme marque de potier, sur la céramique de Bolgary ⁽⁶⁾. On doit mentionner deux scènes, dont l'une représente une croix gammée composée ayant à côté d'elle un âne et l'autre une charrette, vue dans une perspective très originale, tirée par un cheval disproportionné plus petit que la charrette (fig. 5). Une botte, dessinée entre la charrette et le cheval, veut probablement représenter un homme à cheval. Nous devons supposer que la ligne courbe incisée sous le cheval représente une colline.

Le grand bloc de craie qui s'élève comme un pilastre, à droite de l'entrée de la chapelle B 1, se rattache au Nord-Ouest à un massif de craie en forme de péninsule mesurant 9,50 × 12 m. La face supérieure de ce massif se trouve à 1,50-2 m en contre-bas du niveau d'entrée de cette chapelle. Au ^x^e siècle, on a taillé dans le corps de cette « péninsule » quelques monuments particulièrement intéressants, dont quelques-uns seulement ont été dégagés au cours des fouilles archéologiques de l'automne 1960 (fig. 8).

La chapelle B 2

La chapelle B 2 est taillée à même la plate-forme de la « péninsule » située au Nord-Ouest de la chapelle B 1, du côté de l'extrémité est de celle-ci. Elle a un plan rectangulaire, tout comme la chapelle B 1, mais elle est plus petite. Son entrée est au Nord-Ouest et l'abside au Sud-Est. L'extrémité de l'abside se trouve à 7,50 m au Nord-Ouest de l'entrée de la chapelle B 1. Les parois en subsistent sur une hauteur maximum de 1,50 m. Leur partie supérieure s'est écroulée très probablement depuis une époque très ancienne. Son intérieur a une longueur de 4 m et une largeur de 2,20 m et comprend un pronaos, un naos et un sanctuaire, dont les planchers se trouvent au même niveau les uns par rapport aux autres.

Le pronaos a une largeur de 2,17 m et une longueur de 1,12-1,35 m. L'emplacement de l'entrée n'a pas pu être déterminé avec précision. La communication avec le naos se faisait par trois ouvertures taillées dans une paroi de séparation dont il ne subsiste plus que la base, d'une épaisseur de 0,23-0,27 m. Chaque ouverture a son seuil légèrement creusé et très régulièrement taillé. Chacun est doublé dans le milieu par un seuil plus mince mais plus élevé. Sur le plancher il y avait : un poteau de craie à quatre arêtes, haut de 0,83 m, détaché du côté nord-ouest de la

⁽¹⁾ *Izvestija Russkago Archeol. Instituta v Konstantinopole* X, 1905, Album, pl. XLIX, 49 et LI, 36; V. BEŠEVLIJEV, dans *Izvestija Archeol. Inst. Sofia* XX, 1955, p. 285-287, fig. 18; Iordanka ČANGOVA, *ibid.* XXII, 1959, p. 253, fig. 8/13.

⁽²⁾ *Madara I*, Sofia 1934, fig. 273/31, 32, 34; fig. 283/81, 82 et p. 396; *Madara II*, Sofia 1936, fig. 181 et pl. III/19 (Kirika).

⁽³⁾ I. BARNEA, *Amforele feudale de la Dinogetia* (Les amphores féodales de Dinogetia), dans *Studii și cercetari de istorie veche* V, 3-4, Bucarest 1954, p. 517, fig. 2/17.

⁽⁴⁾ A. M. SCERBAK, dans *Materiali i issledovanija po archeologii SSSR (= MIA)*, 75 : *Trudt Volgo-donskoi Archeol. Expeditsii*, t. II, Moscou-Leningrad 1959, pl. XIV, XVII et p. 74, fig. 24 (sur brique), etc.

⁽⁵⁾ M. K. KARGER, *Drevnii Kiev*, Moscou-Leningrad 1958, fig. 427.

⁽⁶⁾ O. S. KHOVANSKAJA, dans *MIA* 42, 1954, p. 365, fig. 18.

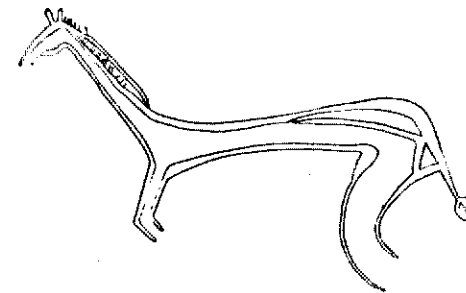


FIG. 9. — Un cheval.
Sanctuaire de la chapelle B 2.

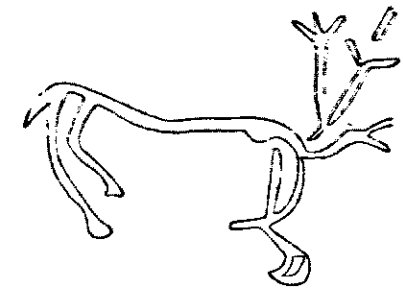


FIG. 10. — Cerf stylisé sur la paroi
est de la « péninsule ».

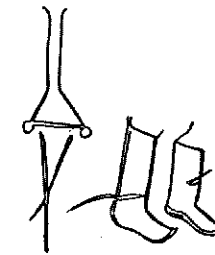


FIG. 11. — Fragment de bloc de craie de la galerie H :
faucon chevauchant un quadrupède.

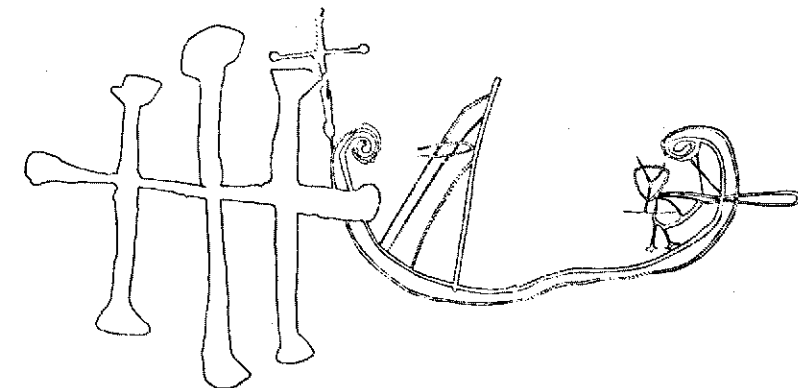


FIG. 12. — Barque figurant sur la paroi à gauche de l'entrée
de la niche d'une tombe.

chapelle, et plusieurs fragments de blocs de craie taillés, dont deux décorés de croix et portant des restes de graffiti en lettres cyrilliques, en vieux slave. Sur l'un d'eux on lit : « Nous avons écrit... ».

Le naos a $2,20 \times 1,10$ m. Dans les angles situés du côté du sanctuaire on trouve encore les bases de deux socles, celle de gauche étant plutôt les restes d'une colonne engagée. Le naos communique avec le sanctuaire par une seule entrée dont le seuil ressemble à celles qui sont situées du côté du pronaos. L'entrée est découpée au milieu d'une paroi épaisse de 0,31-0,37 m, dont il ne subsiste plus que la partie inférieure.

Le sanctuaire, d'une largeur de 1,92 m et d'une profondeur de 1,05 m, se termine au Sud-Est par une paroi en forme d'arc, au milieu de laquelle se trouvait, taillé au ciseau dans le même massif, l'autel presque complètement détruit, depuis une époque très reculée. Dans l'angle sud-ouest du sanctuaire se trouvait un petit socle, détruit lui aussi jusqu'à sa base.

Sur les murs situés à droite ou à l'ouest du sanctuaire et du naos sont incisées deux scènes qui se ressemblent, mais qui n'ont aucun rapport avec le caractère sacré de ce local de culte. Ainsi, sur la paroi ouest du sanctuaire on a dessiné une marelle et en dessous deux chevaux allant vers la gauche; celui du devant se cabre. Entre eux on avait commencé, sans la terminer, la figure d'un troisième cheval (fig. 9). Sur la paroi du naos est incisée une autre marelle et à sa gauche deux chevaux, sur chacun desquels on distingue à peine la figure d'un homme à cheval.

Sur la face orientale du massif dans lequel est creusée la chapelle B 2 — face se présentant comme un grand mur résultant d'un fendillage naturel, dans le sens vertical, du massif de craie — à 3 m environ au Nord de la chapelle et à 1,50 m en contrebas du plancher de celle-ci, on a creusé très régulièrement le motif de la fig. 6/2 (1) et à 1 m plus bas, sur la même paroi, l'image stylisée d'un cerf (fig. 10). À côté de cette paroi, au-dessous de la dernière figure, on a trouvé deux blocs parallélépipédiques abandonnés, résultant de l'exploitation, chacun portant creusé le signe de la fig. 6/3 (2).

Immédiatement au Nord-Ouest de la chapelle B 2 descend au cœur du massif une galerie (fig. 8 : H) longue d'environ 3 m, haute de 1,30-1,10 m et large de 0,80-1 m, ayant à son extrémité inférieure deux ramifications plus courtes, l'une vers le Sud et l'autre vers le Nord-Ouest. Les quelques marches qui facilitaient la descente sur toute la longueur de la galerie, sont usées ou brisées en majeure partie. Sur les parois irrégulièrement taillées de la galerie sont incisées deux figures géométriques difficiles à définir et une figure d'homme disproportionnée, exécutée d'une manière rudimentaire.

La ramification sud de la galerie constituait l'entrée proprement dite. On avait creusé dans son pavage une fosse rectangulaire de $1,40 \times 0,90$ m, profonde de 1,85 m, qui faisait office de piège tendu aux étrangers et aux animaux qui se seraient hasardés à pénétrer de ce côté-là dans les monuments sacrés, c'est-à-dire dans la chapelle B 2, située sur la plate-forme, la chapelle B 3 et les tombes taillées à l'intérieur du massif (voir plus bas), pour lesquelles cette galerie ne représentait qu'un couloir d'accès. Dans les décombres de cette fosse, on a trouvé plusieurs fragments architectoniques en craie ainsi qu'une quantité assez faible de fragments céramiques

(1) On connaît un signe semblable dans les anciennes inscriptions turques de Mongolie. Pentti AALTO, *Materialien zu den alttürkischen Inschriften der Mongolei*, dans *Journal de la Société finno-ougrienne* 60, Helsinki 1958, p. 30 et suiv. Le même signe mais la tête en bas se rencontre à Aboba Pliska : *Izvestija Russkago Archeol. Inst. v Konstantinopole*, op. cit., pl. XLIX, 88; Géza FEHÉR, *Les monuments de la culture protobulgare et leurs relations hongroises* (*Archaeologia Hungarica* VII), Budapest 1931, fig. 100, et *Madara I*, 1934, p. 393.

(2) Le même signe est incisé sur un fragment d'amphore byzantine (XI^e-XII^e siècle) de Dinogetia : I. BARNEA, op. cit., p. 526, fig. 5/6.

du X^e siècle. Les fragments architectoniques proviennent très probablement des piliers et des parois de la chapelle B 2. Ils ont été jetés dans cette fosse après l'écroulement de la chapelle. Ils portent le signe de la croix ainsi que différents autres signes et représentations, parmi lesquels nous ne noterons qu'un faucon chevauchant un quadrupède (fig. 11) et un poisson rappelant l'art paléochrétien.

La ramification nord-ouest de la galerie est creusée beaucoup plus régulièrement. Elle a une longueur de 2,15 m, une hauteur de 1,20 m et une largeur maximum de 0,90 m. Du côté de l'extrémité nord-ouest, les deux parois sont ornées d'un ensemble de dessins incisés représentant des chevaux, des embarcations et d'autres figures dont certaines sont très difficiles à préciser.

Au Nord et à l'Est, cette dernière ramification de la galerie communique avec deux petites chambres comportant deux tombes, dont l'une en forme d'auge le long du côté sud et l'autre, du même côté, dans la chambre voisine, mais exécutée d'après le système des tombes ressemblant à des fours, dans une niche profonde d'environ 2 m, large de 0,52-0,85 m et haute d'environ 1 m, la sépulture étant creusée dans le plancher de la niche. On n'a trouvé aucun squelette humain dans ces tombes soit qu'ils en aient été retirés et transportés ailleurs, soit qu'on n'ait jamais procédé à des inhumations. Sur les parois voisines des deux tombes sont incisées des figures de chevaux, des croix, etc., qui nous font penser à une population chrétienne nomade. La représentation d'un bateau sur la paroi gauche de l'entrée de la niche renfermant la tombe ressemblant à un four (fig. 12), est particulièrement intéressante. À gauche de ce bateau sont profondément incisées trois croix reliées entre elles et dont le bras de droite s'étend sur une portion du bateau, ce qui indique qu'elles ont été dessinées plus tard. Entre elles et le bateau a été incisée une autre croix, plus petite.

La chapelle B 3

La chambre abritant la tombe en forme de four communique à l'Est avec une chapelle qui est certainement une chapelle funéraire en rapport avec les deux tombes déjà mentionnées et peut-être même aussi avec d'autres, non identifiées jusqu'ici, qui semblent exister dans ce même massif. Cette chapelle est orientée Nord-Sud et se compose d'une rotonde située au Sud, qui faisait office de sanctuaire, et d'un naos rectangulaire situé dans le prolongement de la rotonde, au Nord. La rotonde a un diamètre de 2,05 m et une hauteur égale au diamètre. Au Sud, à 0,28 m environ de la paroi circulaire, s'élève l'autel — un bloc quadrilatère ménagé à même le massif de craie, le seul autel des six églises ou chapelles découvertes jusqu'à présent à Basarabi qui ne soit pas accolé à la paroi de l'abside du sanctuaire. Au milieu de la paroi méridionale de la rotonde est creusée d'une manière régulière une croix, haute de 0,12 m. D'autres croix, plus petites, sont incisées de part et d'autres de celle du milieu. Dans la paroi septentrionale de la rotonde, paroi presque complètement éboulée à l'intérieur de la chapelle située en-dessous (B 4), il n'existait très probablement qu'une simple ouverture qui communiquait avec le naos, tout comme dans le cas de la chapelle B 1. Deux petits trous circulaires se faisant face sur les côtés est et ouest de la rotonde, immédiatement au Nord de l'autel, nous invitent à supposer qu'ils étaient destinés à fixer une tringle à laquelle on pouvait suspendre un rideau sur le côté du naos faisant face à l'autel.

Le naos de ce petit oratoire avait une forme rectangulaire. Ses dimensions étaient de $2,50 \times 2 \times 2,10$ m de hauteur. Le gros bloc dans lequel on avait taillé le plafond voûté en berceau et la paroi ouest a glissé par suite d'une fissure et s'est écroulé (fig. 8). Les parois du naos étaient

ДАНЕ ПОПЪНЪТЪМЪ,
 НАХСВЪЦННА ПОЛА
 РАХЪА СВОА ТРЪХЪН
 АНХЪАЪЗ НАУЕВЪСЕН
 ЧРКЪВНЪЪ ЖЕВЪН
 ПОМНА ОУНОЧАННЪ

АНМНЪНЪ МЪТЪ

8

9

Fig. 13. — B 4, sanctuaire : graffiti en vieux slave mentionnant le « pope Aian » (touranien) et Dimian Maia, peut-être un moine. Au-dessus un court graffiti en caractères glagolitiques.

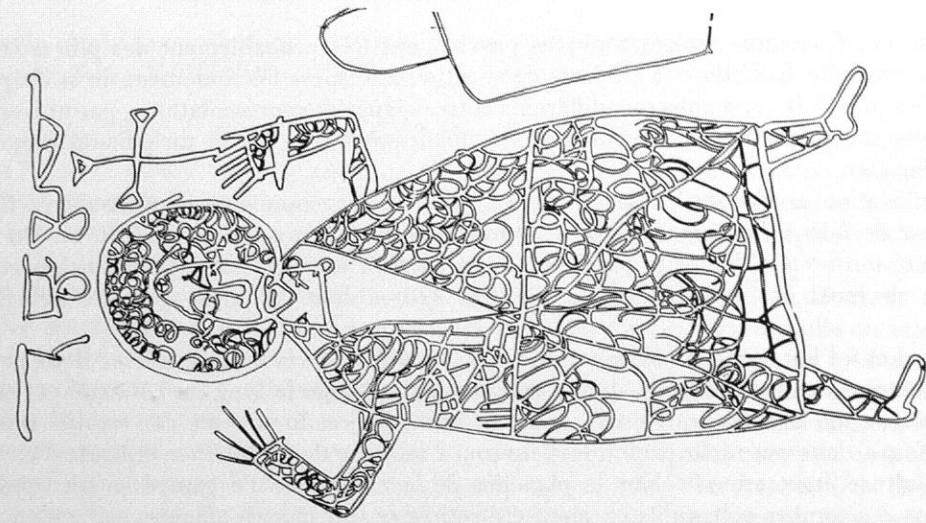


Fig. 14. — B. 4, paroi de la nef de droite à gauche de l'entrée du caveau : saint en ornements épiscopaux.

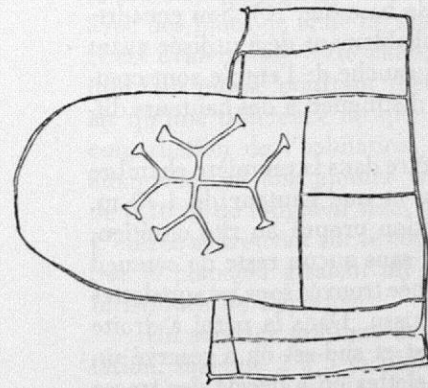


Fig. 15. — B 4, paroi de la nef gauche : plan d'une église.

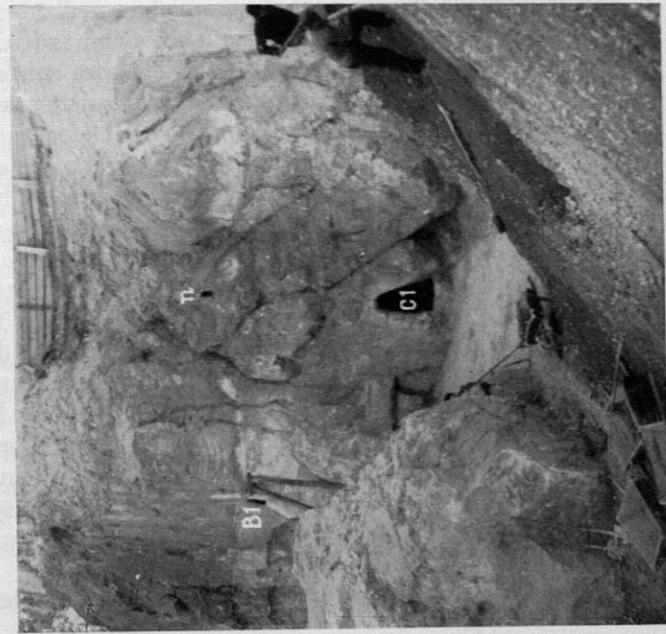


Fig. 16. — Entrée de la chambre funéraire C 1.

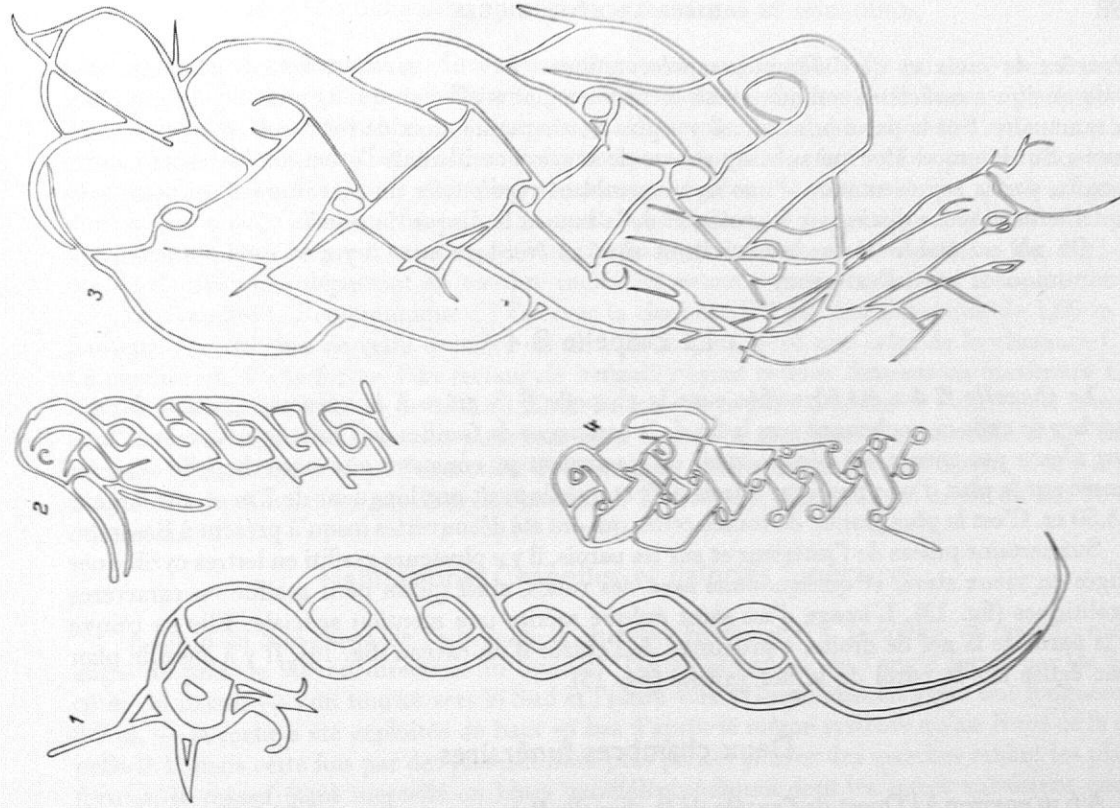


Fig. 17. — Images de dragons de la chambre funéraire C 1 (1-2) et de la chapelle E 5 (3-4); par l'architecte V. Bilcuireseu.

décorées de croix et de différentes représentations (chevaux, cavalier, figures géométriques) et de quelques caractères runiques, mais cette décoration n'affectait que la moitié qui faisait face au sanctuaire. Sur la paroi orientale, il y a près de cinquante croix de formes et grandeurs différentes. Sur le grand bloc qui subsiste encore de la paroi occidentale l'attention est attirée, outre la croix, par la représentation d'une figure semblant représenter un plat muni d'un pied, sous lequel nous croyons distinguer le croissant de la lune et le disque du soleil.

On n'a pu établir si sur le côté étroit situé au Nord du *naos* il y a eu quelque ouverture communiquant avec l'extérieur.

La chapelle B 4

La chapelle B 4 a été identifiée sous la chapelle B 3 grâce à la crevasse existant dans le plancher de celle-ci, seulement vers la fin de la campagne de fouilles de 1960. Actuellement l'intérieur n'en a pas encore été dégagé, mais on a pourtant pu constater que cette chapelle avait été creusée sur le plan d'une basilique à trois nefs et qu'elle avait une longueur de 7 m et une largeur de 3,50 m. C'est la plus grande de toutes celles qui ont été découvertes jusqu'à présent à Basarabi.

Sur certains piliers de l'intérieur et sur les parois, il y a plusieurs graffiti en lettres cyrilliques rédigés en vieux slave, et quelques-uns avec des runes, ainsi qu'un petit graffiti en caractères glagolitiques (fig. 13). L'image d'un saint évêque mérite une mention spéciale. Elle se trouve sur la paroi de la nef de droite, à proximité de l'entrée d'un caveau (fig. 14). Il y a aussi le plan d'une église sur la paroi de la nef gauche (fig. 15).

Deux chambres funéraires

A 6 m environ à l'Ouest de l'entrée de la chapelle B 1 on aperçoit — à 0,50-0,60 m au-dessus du niveau de son seuil, dans la falaise crayeuse irrégulière dont la face regarde le Nord-Ouest — une petite niche creusée pour abriter quelque veilleuse allumée sur les tombes situées à 4 mètres en contre-bas, dans les deux chambres funéraires (C 1 et C 2) qui communiquent entre elles (fig. 8 et 16). Au moment de la découverte, les entrées de ces deux chambres étaient murées avec de gros blocs de craie. L'entrée de la première chambre (C 1) a une hauteur de 1,45 m. Elle est plus étroite à la partie supérieure et sensiblement plus large à la base (fig. 16). Son encadrement a été creusé pour permettre d'y fixer une porte en bois, probablement déjà utilisée avant que cette chambre ait reçu une destination funéraire. Sur la paroi gauche de l'entrée sont creusées deux croix. En plusieurs points au-dessus de celle-ci, on peut distinguer, à des hauteurs différentes, des traces d'exploitation du massif de craie.

Après avoir franchi un seuil de 0,25-0,35 m de hauteur, on pénètre dans la première chambre funéraire (C 1), dont la forme irrégulière a environ 3 × 1,80 m et une hauteur de 1,70 m. Sur son plancher se trouvaient côte à côte, reposant dans la position propre au rite chrétien, deux squelettes d'hommes d'âge mûr relativement bien conservés, sans aucun reste de cercueil ou d'objet d'inventaire. Mais sur quelques morceaux de boue desséchée trouvés sous les squelettes et dus à l'eau d'infiltration, on a pu distinguer l'empreinte d'un tissu. Dans la paroi à droite de l'entrée est taillée une niche et dans chacun des angles nord-est et sud-est on a réservé un petit socle. Dans une cavité très peu profonde située sous les squelettes on a décelé des traces de feu et un peu de cendres, ce qui confirme l'hypothèse que, avant d'être transformée en caveau, cette chambre avait été habitée.

Les parois en sont ornées d'un assez grand nombre de croix et de figures, dont certaines

sont obscures. Il y a aussi des graffiti en caractères runiques (fig. 3/4-7). Ce qui attire tout d'abord l'attention c'est une croix en relief, sur la paroi Est, au-dessus de l'entrée de la seconde chambre funéraire (C 2). On voit ensuite toute une série de différentes croix, des schémas d'animaux (chevaux, chiens), des oiseaux et des figures fantastiques (dragons), etc. Les parties plus lisses et mieux éclairées des parois sont plus abondamment décorées. On retiendra que les figures des parois de cette chambre funéraire illustrent assez clairement le principe dualiste de la lutte du bien et du mal. Le premier est représenté par les croix et l'autre par des dragons (fig. 17 1-2), ces deux catégories dépassant en nombre toutes les autres représentations.

La chambre C 1 communique à l'Est avec la chambre C 2 par une ouverture de 1,05 m de hauteur. Le plancher de cette dernière est de 0,20 m plus élevé que celui de la chambre C 1. La chambre C 2 a la forme d'un rectangle irrégulier ayant comme dimensions maximum 1,50 × 1,30 m pour une hauteur de 1,05 à 1,20 m. Le long de la paroi à droite de l'entrée est creusée une fosse rectangulaire. Sur son plancher, on a trouvé le squelette d'un homme d'âge mûr, dérangé et mal conservé. A l'exception d'un dragon, visible à gauche de l'entrée, il n'y a pas d'autre décoration sur les parois de la chambre C 2, celle-ci n'ayant pas été ornée du fait de son obscurité.

Habitations. Chapelles et galeries funéraires

A 24 m au Sud-Ouest de l'entrée de la chambre funéraire C 1, la colline de craie forme un angle de près de 90° en direction du Sud-Est. Dans l'ouverture de l'angle formé par les deux côtés du massif — l'un tourné vers le Sud et l'autre vers l'Ouest, chacun ayant une longueur de 8-9 m, — la roche a été exploitée de haut en bas d'après le même système qu'au Nord de la chapelle B 1; mais cette fois par des plates-formes plus petites et avec des marches reliant les plates-formes, le massif étant morcelé en blocs parallélépipédiques dont les traces subsistent encore en plusieurs endroits.

Dans la paroi tournée vers le Sud, on a découvert une niche (fig. 18 : X) haute de 0,82 m et profonde de 0,70 m, dont on n'a pas pu préciser la destination.

Au-dessus de la couche compacte de débris de craie, qui recouvrait les plates-formes et les gradins laissés par l'exploitation, on a découvert les fondations d'une habitation en surface, la seule de son espèce trouvée jusqu'à présent à Basarabi (fig. 18 : L 1). Elle avait été construite avec des blocs de craie de différentes dimensions, cimentés avec un mortier du même matériel. Il est évident que cette habitation est postérieure à l'exploitation du massif à cet endroit, sans que l'on puisse pourtant préciser si elle est de beaucoup postérieure. Il se pourrait qu'il n'y ait qu'une différence de quelques années entre les deux étapes d'exploitation du massif et la construction de l'habitation. Les dimensions intérieures de celle-ci sont de 2,87 × 2,10 m, auxquelles on doit ajouter vers le Sud la construction, sans mur de séparation, d'une annexe de 0,70 m de longueur dont le pavage se trouve 0,25 m plus haut que celui de la grande pièce. L'entrée se trouvait sur le côté long du Sud-Ouest. Dans l'angle septentrional se trouvait le foyer. Sur le plancher gisaient un pot cassé en terre cuite et plusieurs fragments céramiques caractéristiques de l'époque.

Un sondage pratiqué dans l'épaisse couche de débris de craie située à l'Ouest de cette habitation, mais de 2 à 5 m plus bas, a permis de nouveau de rencontrer le massif de craie taillé en gradins, résultant du même système d'exploitation constaté auparavant.

En revanche, dans la paroi du massif de craie du Sud-Est de la même habitation, mais un

(1) I. BARNEA, V. BILCIURESCU, *op. cit.*, fig. 8-12.

peu plus haut que celle-ci, on a rencontré les entrées conduisant à six pièces (E 1-E 6) et à cinq galeries (G 1-G 5), toutes découpées à même la craie et communiquant entre elles. Les galeries et deux des pièces (E 5 et E 6) sont relativement bien conservées, mais les pièces E 1-E 4, situées assez près de la surface et du côté de l'extrémité sud-ouest du massif, avaient leur plafond et leurs parois écroulés en grande partie ou presque entièrement (fig. 18). Des six pièces, une seule (E 2) présentait des vestiges certains d'habitation. Deux autres avoisinantes (E 3 et E 5) avaient servi de chapelles funéraires.

La pièce E 1, qui est la plus exiguë et se trouve au niveau le plus bas, était une annexe ou plutôt un prolongement vers l'Ouest de la pièce E 2, qui se trouvait immédiatement au Sud, une marche plus haut. Cette pièce E 2 est presque rectangulaire (3,30 × 2,70 m). Le côté est était interrompu par une ouverture de près de 2 m de hauteur et de 0,80 m de largeur, sous laquelle on avait taillé quatre marches conduisant à la pièce E 4 (fig. 20). Dans la paroi sud, la seule presque entièrement conservée, on voit quelques trous dans lesquels on enfonçait des clous en bois pour suspendre différents objets. A la base des parois est, sud et nord sont ménagés de petites plates-formes, des rayons et des niches. Là et sur le plancher, on a trouvé deux meules, un petit outil en fer qui servait très probablement à débiter la craie, ainsi que quelques vases et cruches en terre cuite, brisés. Vers l'angle sud-est on a trouvé du charbon et de la cendre, qui indiquaient l'existence d'un âtre. Du côté du Nord-Ouest, on avait creusé dans le plancher une petite cavité pour y fixer une cruche qui a été retrouvée brisée à l'intérieur.

Au Nord de la pièce E 2, à environ 1 m plus haut, se trouve la pièce E 3, la plus soigneusement taillée et la plus abondamment décorée de tout le complexe dont elle fait partie. Malheureusement, à l'exception d'une portion plus grande située sur le côté oriental, et d'une autre beaucoup plus petite sur le côté occidental, les parois de cette chambre s'étaient écroulées avec tout le plafond. Cette pièce avait un plan rectangulaire irrégulier et l'intérieur en est divisé en huit petits compartiments par des balustrades de faible hauteur ménagées dans le massif de craie et, en certains points, par des parois de briques, liées avec un mortier du même matériel blanc, enduit et peint en rouge. Le sanctuaire et l'autel qu'il renferme, la distribution intérieure, l'abondance de toutes sortes de croix incisées ou sculptées sur les murs, et une figure humaine nimbée de la paroi occidentale arquée, tout indique qu'il s'agit là d'un monument religieux, d'une *chapelle funéraire*, en rapport avec les tombes voisines. Les dimensions intérieures de cette chapelle sont d'environ 6 m sur 3,60 m.

A l'Est se trouve le *sanctuaire*, une pièce de 1,43 m × 1,53 m, haute de 2 m, limitée à l'Est par une paroi taillée en forme d'abside et terminée dans le haut par une demi-calotte sphérique. L'autel est un bloc de quatre arêtes, faisant corps avec la paroi de l'abside. Une ouverture découpée dans la paroi de l'abside du côté gauche de l'autel, communique avec la pièce E 5 (fig. 19). A la partie supérieure de la paroi de l'abside est incisée une bande horizontale, large de 0,25 m, où l'on avait commencé à tracer une décoration consistant en rectangles divisés par des diagonales en quatre triangles décrivant la croix. Les nombreux fragments de blocs de craie trouvés sur le plancher et portant le même décor peint en rouge de façon que la croix ressorte très clairement montrent que ce motif se répétait à plusieurs reprises sur les murs de la chapelle funéraire dont il s'agit. A l'Ouest, le sanctuaire est limité par une balustrade (τέμπλον) dans la moitié supérieure de laquelle s'élevaient au début quatre piliers reliés dans le haut par des arcades, le tout ménagé dans le même massif de craie. A peu près au milieu de la balustrade, on a pratiqué une ouverture de 0,66 m de large — l'unique entrée du sanctuaire. Sur les piliers limitant l'entrée et sur la face — tournée vers le *naos* — de la balustrade, sont sculptés des croix, des orants, etc.



Fig. 19. — Le sanctuaire de la chapelle E 3.

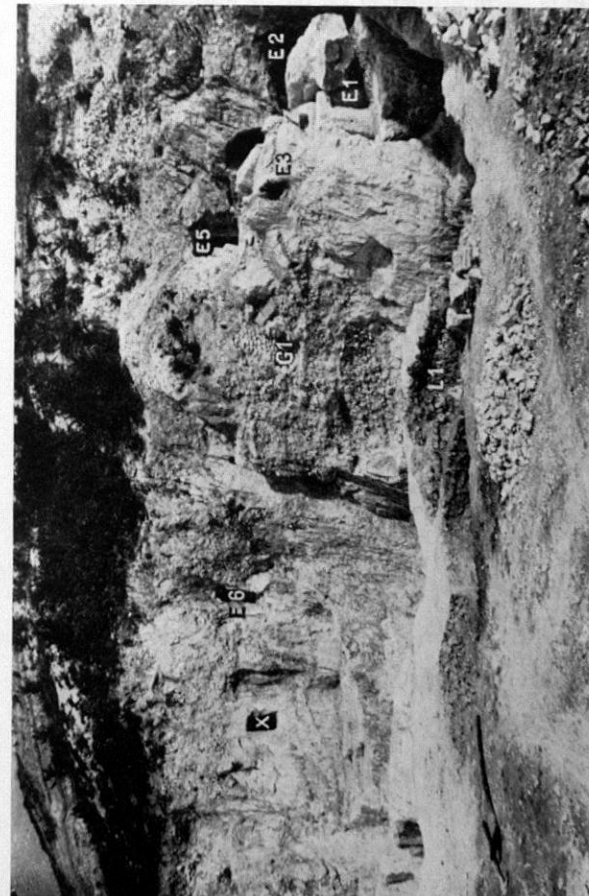


Fig. 18. — Habitations, chapelles et galeries funéraires.



Fig. 21. — Orant et arbre figurant sur la « contre-abside » de l'exonarthex de la chapelle E 3.



Fig. 20. — Image d'un saint sur la « contre-abside » de la chapelle E 3.

A l'Ouest du sanctuaire se trouvait le *naos*, petite séparation trapézoïdale dont les dimensions intérieures oscillent entre 1,40 et 2,05 m. Sur le flanc sud, à côté de la balustrade du sanctuaire, se trouvait une ouverture qui communiquait avec la pièce E 2, ouverture bloquée plus tard par un mur de briques de craie, enduit et peint en rouge ⁽¹⁾.

Par un passage disposé au milieu d'une petite balustrade, le *naos* communiquait à l'Ouest avec le *narthex*, séparation rectangulaire irrégulière d'environ 2 × 1 m, disposée perpendiculairement et dépassant au Nord la largeur du *naos*. La disposition et les proportions de ce narthex rappellent le narthex de certaines basiliques paléochrétiennes découvertes en Dobroudja ⁽²⁾ et en Grèce ⁽³⁾.

Sur le côté ouest du narthex, subsiste encore un seuil où l'on observe les traces de trois petites entrées délimitées par des colonnes de craie à quatre face, dont on a trouvé sur le plancher plusieurs fragments décorés d'orants, de croix, etc. Ces entrées communiquent avec l'*exonarthex*, séparation presque semi-circulaire ayant un rayon de 1,46 m, située quelques centimètres plus bas et bornée du côté nord-ouest par une paroi arquée rappelant les « contre-absides » de certains monuments d'architecture funéraire et de basiliques d'époque paléochrétienne, rencontrés dans le Nord de l'Afrique, en Espagne et en Dalmatie ⁽⁴⁾. Sur la face arquée de la portion de la paroi de l'*exonarthex* qui subsistait encore au moment de la découverte, étaient dessinés trois personnages dont un nimbé et élevant de la main gauche une croix (fig. 20), dans une attitude semblable à celle du saint de la chapelle B 4 (fig. 14). Nous croyons que le bref graffiti en caractères runiques incisé au-dessus de sa tête indique le nom, actuellement indéchiffrable de ce saint. En-dessous, on a dessiné un arbre et plus bas, à gauche, une seconde figure d'homme (fig. 21), se tenant, semble-t-il, à genoux et dans l'attitude d'un orant. Sur le même mur, on a encore incisé une inscription plus longue, en caractères runiques (fig. 22), différentes autres runes, des signes isolés, des croix, etc. C'est au milieu de la paroi arquée et en partie au-dessus de la chambre E 1 que se trouvait probablement l'entrée de la chapelle.

Au nord de la chapelle funéraire déjà décrite et communiquant directement avec elle, il y avait quatre petites séparations annexes. Sur leur emplacement on avait taillé auparavant une autre chapelle funéraire, plus proche de la tombe de la galerie G 1, située immédiatement au Nord. Mais plus tard on a renoncé à cette chapelle, peut-être parce qu'elle était trop petite pour répondre à sa destination. A en juger d'après sa forme et sa grandeur, l'une des quatre petites séparations qui divisaient la chapelle supposée devait être utilisée comme tombe.

De nombreux fragments de blocs de craie éboulés sur le plancher de la pièce E 3, fragments décorés de différentes scènes, signes, figures et graffiti runiques, nous ne présenterons ici qu'un seul sur lequel est très sommairement tracée la scène de la naissance du Christ (fig. 23).

A l'Est de la pièce E 2 et à 1,40 m plus haut que celle-ci avec laquelle elle communiquait par les quatre marches situées sous l'arcade déjà mentionnée, se trouve la pièce E 4. Elle avait le plan irrégulier, avec les dimensions de 1,85 à 2,60 m. Elle communiquait avec la pièce E 5 par une ouverture disposée du côté nord. L'unique observation plus importante la

⁽¹⁾ *Ibid.*, fig. 21.

⁽²⁾ Paul NICORESCO, *Les basiliques byzantines de Dolojman*, dans *Bulletin de la Section historique de l'Académie roumaine*, t. XXV, 1, 1944, pl. VI.

⁽³⁾ A. ORLANDOS, *Ἡ ἐξολόπτερος παλαοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς μεσογειακῆς λ.κάνης*, t. I, Athènes 1952, p. 137-138.

⁽⁴⁾ P.-G. LAPEYRE, *La basilique chrétienne de Tunisie*, dans *Atti del IV. Congresso internazionale di archeologia cristiana*, Rome 1940, p. 180-181; A. GRABAR, *Martyrium I*, Paris 1946, p. 98 et suiv., fig. 23, 32-33; P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Roma 1958, p. 585-586.



FIG. 23. — Chapelle E 3 : la Nativité.



FIG. 22. — Graffiti à caractères runiques sur la « contre-abside » de l'exonarthex de la chapelle E 3.

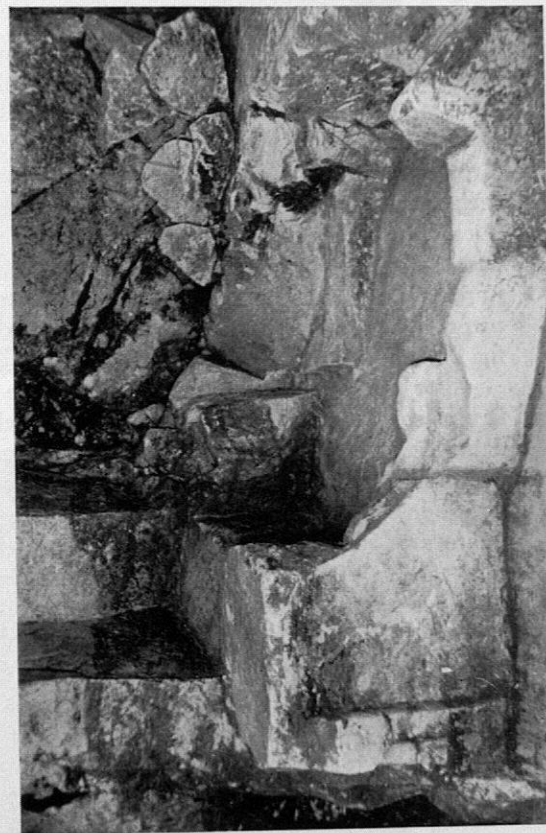


FIG. 24. — Le sanctuaire de la chapelle E 5.

concernant est l'existence, à même son plancher, de deux squelettes humains partiellement dérangés et orientés selon le rite chrétien, sans aucun inventaire.

Quelque peu à l'intérieur du massif, à l'Est de la pièce E 3 et au Nord de la pièce E 4, on avait pratiqué la pièce E 5, qui communiquait avec la première par trois ouvertures et avec la seconde par une seule. Deux autres ouvertures sur le côté nord de la pièce, dont l'une fut bloquée ultérieurement, assuraient la communication avec les galeries qui s'étendaient de ce côté-là. La pièce E 5 subsiste presque entièrement. Elle a la forme d'un quadrilatère irrégulier dont chaque côté mesure environ 3 m; sa hauteur est de 2,20 m. Les restes de la balustrade et l'autel ménagés dans la craie, dans la partie orientale de la chambre (fig. 24), montrent que cette pièce a également servi de *chapelle funéraire*. Deux niches, de part et d'autre du sanctuaire, servaient de prothèse et de diakonikon. La hauteur du plancher du sanctuaire dépassait de 0,10 m celui du reste de la pièce, avec laquelle il communiquait par une petite ouverture existant au milieu de la balustrade. Cette balustrade élevée (0,60 m) qui rappelle les chancels et sépare le sanctuaire du reste de la chapelle fait penser aux édifices du culte de la période paléochrétienne, bien que nous supposons qu'elle fut transformée en chapelle funéraire après la désaffectation de celle de la pièce E 3. Ce qui confirme le caractère religieux de la chambre E 5 ce sont la figure de saint incisée sur la paroi nord (fig. 25) et plusieurs croix que l'on remarque sur la paroi nord, sud et ouest. Sur ces dernières est également incisée l'image de deux dragons (fig. 17/3-4). En plusieurs endroits des parois et du plafond, on observe des traces de peinture rouge. Le long de la paroi nord de l'oratoire a été creusée une fosse tombale, trouvée pleine de débris de craie. Il est probable qu'on y ait renoncé lorsque l'on a pratiqué dans la même paroi l'ouverture de la fig. 26.

Par cette ouverture à l'extrémité est de la paroi nord, haute de 1,22 m et large de 0,60 m, la plus soigneusement découpée de toutes celles de la carrière de craie de Basarabi, on pénétrait dans les cinq galeries voûtées (G 1-G 5), petites catacombes creusées dans le massif crayeux, qui se ramifient au Nord, Nord-Ouest et Nord-Est. Ces galeries sont longues de 1,50 à 7 m, larges de 0,50 à 1 m environ et hautes de 1 à 1,3 m. On y a trouvé deux squelettes complets de femmes et quelques-uns d'hommes, ceux-ci fragmentaires et dérangés, n'ayant aucun objet d'inventaire. Les squelettes d'hommes gisaient à même le plancher de craie des galeries, mais ceux des femmes avaient été déposés, l'un dans une niche découpée puis murée, située dans la paroi nord de la galerie G 1, tandis que l'autre se trouvait dans une tombe creusée dans le plancher de la galerie G 2. Les galeries étaient éclairées indirectement par les chambres voisines (E 3, E 5 et E 6), par l'entrée dans la galerie G 1 (fig. 18), et par trois ouvertures plus petites découpées intentionnellement dans la paroi ouest de la galerie G 2. L'unique décoration des galeries consistait en deux croix sculptées sur les parois situées aux pieds des deux tombes. Sur la paroi gauche de l'entrée de la galerie G 4 (fig. 27), est incisé le graffiti de la fig. 3/8. Sur le plancher des galeries étaient éparpillés quelques fragments céramiques, plusieurs os de renard et des carapaces de tortues qui y avaient pénétré plus tard et n'avaient plus pu en sortir, les entrées s'étant trouvées bloquées.

A l'extrémité septentrionale de la galerie G 2 — la plus longue de toutes (7 m) — est aménagée une petite pièce (E 6) de 2,20 m sur 2 m et d'environ 2 m de hauteur, qui communique avec l'extérieur par une ouverture située sur le côté ouest (fig. 19). Il est très probable que cette pièce aussi, qui rappelle une cellule de moine, ait été utilisée d'abord comme habitation, puis transformée en une chambre funéraire. On a trouvé sur le plancher un squelette d'homme, les ossements éparpillés de deux autres squelettes humains et quelques fragments céramiques.

A 50-60 m au Sud-Ouest du complexe de pièces (E) et de galeries (G) on a encore découvert

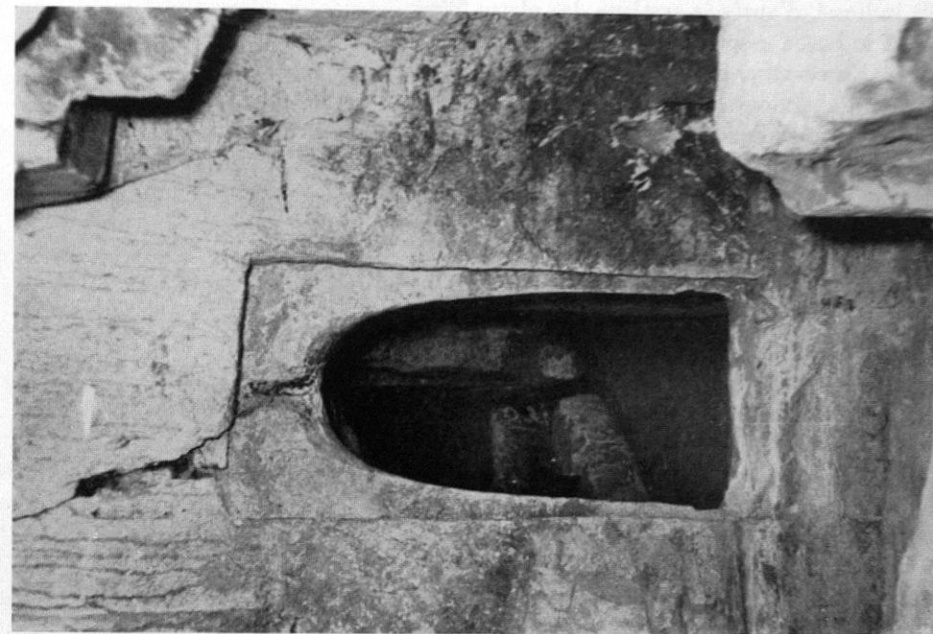


Fig. 26. — Porte d'accès de la chapelle E 5 aux galeries G 1-G 5.

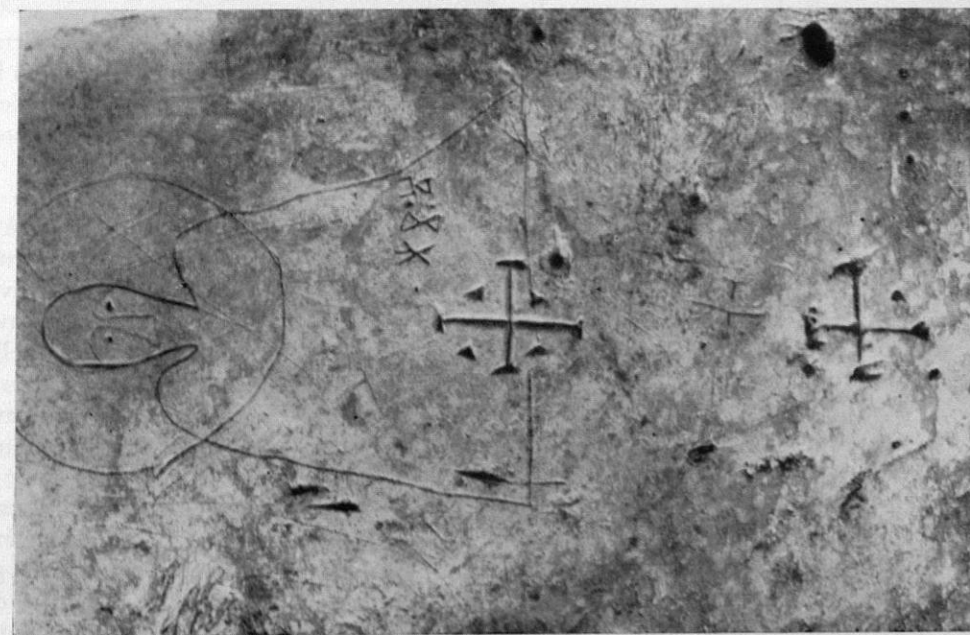


Fig. 25. — Chapelle E 5, paroi nord : un saint et des croix.

les traces de la même grande carrière de craie du x^e siècle. Le massif avait été découpé comme on l'a déjà indiqué, d'après le système des plates-formes situées à différentes hauteurs, en allant du haut vers le bas. Ces plates-formes étaient reliées par des marches nécessaires pour monter et descendre. En certains points, on a trouvé des blocs de craie détachés partiellement (fig. 28) ou totalement et abandonnés sur place. Sur les parois de craie résultant de l'exploitation et ayant parfois plus de 5 m de hauteur, on a trouvé plusieurs signes, dont ne manquent ni la croix, ni les lettres isolées, etc. On y a remarqué notamment un cerf que conduit par la bride un homme portant casque et cuirasse et devant lesquels folâtre un chien (fig. 29). Parmi les menus objets recueillis dans les décombres trouvés au-dessus de l'ancienne carrière, on doit mentionner une petite croix de craie et un œuf de la même matière, portant chacun un décor géométrique incisé, ainsi que plusieurs fragments de céramique caractéristiques du x^e siècle.

Les monuments découverts dans la colline de craie de Basarabi s'imposent à l'attention du monde savant par leur originalité et par leur importance aux points de vue historique et artistique. On ne peut pas contester l'existence d'une carrière de craie au cours du x^e siècle, dont les débuts peuvent cependant remonter jusqu'aux dernières décennies du ix^e . A l'heure actuelle nous ne saurions indiquer d'une façon précise à quoi servait la craie débitée en blocs semblables aux blocs de pierre régulièrement taillés pour les constructions classiques et byzantines. Selon certaines observations il resterait à vérifier si ces blocs de craie n'ont pas été employés à l'édification du « grand vallum de pierre » qui se trouve à quelques centaines de mètres plus loin, vers le Nord. La présence des six chapelles rupestres, dont la moitié au moins sont des chapelles funéraires, le grand nombre de croix figurant sur leurs parois, sur celles des tombes et sur celles de la carrière elle-même, la pauvreté de l'inventaire de ces complexes et le défaut de tout mobilier dans les treize tombes découvertes jusqu'à présent, ainsi que l'absence de squelettes d'enfants, nous conduisent à l'hypothèse du caractère monastique de cet établissement. Ce qui pourrait s'y opposer, ce sont les représentations profanes, dont certaines sont même obscènes, figurant sur les parois de certaines chapelles et chambres, que l'on pourrait toutefois attribuer au fonds païen, plus ancien des habitants. On pourrait y objecter aussi les deux squelettes de femmes (M 6 et M 7) des galeries G 1 et G 2, les seuls qui n'aient pas été trouvés couchés sur le plancher de craie, mais dans des tombes spécialement aménagées.

Les conditions dans lesquelles on a découvert ces monuments montrent qu'il y a eu au moins deux étapes d'habitat, bien distinctes, dont la première est étroitement rattachée à la carrière, et la seconde, qui fait suite immédiatement à la première, est plus nettement représentée par l'unique habitation construite à l'aide de blocs de craie (cf. plus haut). Au point de vue stratigraphique, le monument le plus récent semble être la chapelle B 1, la seule datée avec précision, grâce à une inscription de l'an 992. Elle est située par rapport aux autres chapelles au point le plus élevé de la colline. C'est, enfin, ce que semble suggérer son état d'utilisation et de conservation. Toutefois, à en juger d'après les graffiti en caractères cyrilliques, en vieux slave, les chapelles B 2 et B 4 — cette dernière située au niveau le plus bas — semblent appartenir, sinon à une période moins ancienne, en tout cas, à une époque contemporaine de la chapelle B.

En ce qui concerne le caractère ethnique de l'établissement, les indices offerts par les monuments découverts jusqu'à présent, sont variés. Les nombreux graffiti comprenant des caractères runiques et l'abondance des représentations de chevaux indiquent une population de steppe, encore nomade peu auparavant et convertie au christianisme peu de temps avant la date des monuments. Les caractères runiques de Basarabi sont très probablement des runes touraniennes mêlées parfois de lettres cyrilliques. Mais ils ne ressemblent que partiellement aux runes décou-



FIG. 28. — Blocs de craie en partie détachés, trouvés dans la carrière du x^e siècle.

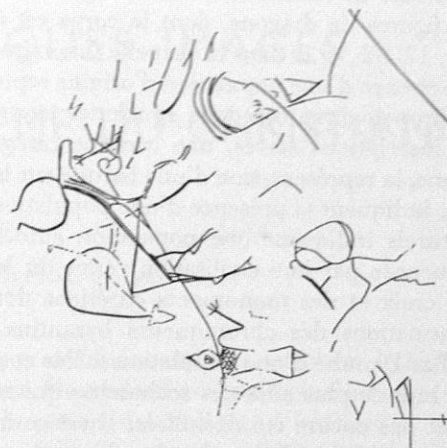


FIG. 29. — Scène figurant sur l'une des parois de la carrière de craie du x^e siècle.

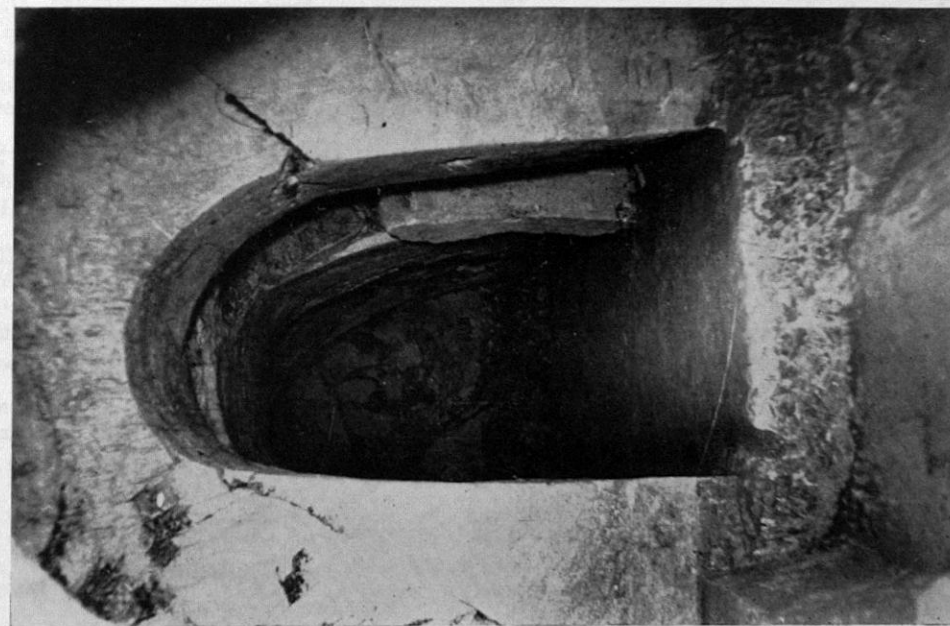


FIG. 27. — Galerie G 4.

vertes en Mongolie ⁽¹⁾, dans le Sud de l'U.R.S.S. — ces dernières attribuées dans les derniers temps aux Petchénègues ⁽²⁾ — et aux signes isolés trouvés dans les établissements de Pliska, de Madara, de Preslav, etc. ⁽³⁾. Ils ressemblent moins encore aux runes que portent les vases du trésor de Sinnicolaul Mare (Nagyszentmiklós) ⁽⁴⁾. Certains caractères runiques ⁽⁵⁾ et surtout les figures de dragons, dont le corps est en forme d'entrelacs, trouvées dans le mausolée C 1 (fig. 17/1-2 ⁽⁶⁾) et dans la chapelle funéraire E 5 (fig. 17/3-4 ⁽⁷⁾), rappellent une influence ou même la présence d'une population d'origine septentrionale. Cela semble être confirmé aussi par l'étude anthropologique des deux squelettes trouvés dans la chambre funéraire C 1 ⁽⁸⁾. D'autre part, les inscriptions slaves, une certaine catégorie de vases et fragments céramiques et, peut-être même, la représentation d'une barque sur la paroi de la tombe découverte à l'Ouest de la chapelle B 3, indiquent la présence d'une population de langue et civilisation slave ⁽⁹⁾. D'autres éléments culturels indiquent une population autochtone déjà chrétienne depuis longtemps, fortement influencée par une civilisation venue du Midi, en même temps que le christianisme et le type des croix et des monuments chrétiens dont il a été question. Tout cela semble confirmer les informations des chroniqueurs byzantins Cédrene ⁽¹⁰⁾ et Attaliat ⁽¹¹⁾ au sujet de l'existence au Bas-Danube d'une population mêlée et parlant différentes langues ⁽¹²⁾. A ce propos, on attend des indices plus sûrs des recherches qui restent à faire, mais surtout des graffiti runiques, qui n'ont pas encore été déchiffrés. Il est certain que ces graffiti et les futures découvertes contribueront à l'élucidation de plus d'une des questions concernant les monuments rupestres aussi originaux qu'intéressants de Basarabi.

Bucarest.

I. BARNEA.

⁽¹⁾ W. RADLOFF, *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*, Saint-Petersburg 1894, p. 2; S. E. MALOV, *Pamiatniki drevnetiurkskoi pismennosti*, Moscou-Lenigrad 1951, p. 17; Pentti AALTO, *op. cit.*, *passim*.

⁽²⁾ A. M. SCERBAK, *op. cit.*, p. 385 et suiv.

⁽³⁾ *Izvestija Russkago Archeol. Inst.*, *op. cit.*, Album, *passim*; Géza FEHÉR, *op. cit.*, p. 151-157; Madara, *op. cit.*, *passim*; V. BEŠEVLIJEV, *Les inscriptions protobulgares*, dans *Byzantion* XXII-XXVII, 1955-1957, p. 874.

⁽⁴⁾ N. MAVRODINOV, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós* (*Archaeologica Hungarica* XXIX), Budapest 1943, p. 201-206.

⁽⁵⁾ Cf. H. ARNTZ, *Handbuch der Runenkunde*, 2. Aufl., Halle/Saale 1944, *passim*; H. ARNTZ, H. ZEISS, *Die einheimischen Runendenkmäler des Festlandes*, Leipzig 1939, *passim*.

⁽⁶⁾ Erik MOLTKE, Gustav NECKEL, *Ein alamanischer Sachs mit Runen?*, dans *Germania* 18, 1934, p. 36-43, pl. VI; H. ARNTZ, H. ZEISS, *op. cit.*, pl. XV et p. 240-248; Nándor FETICH, *Archäologische Studien zur Geschichte der späthunnischen Metallkunst* (*Archaeologica Hungarica* XXXI), Budapest 1951, p. 142 et suiv., pl. XXII, 10, XLVIII, 1 c.

⁽⁷⁾ HERBERT KÜHN, *Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands*, Berlin 1935 (Propyläen-Verlag), pl. XVIII, 1; Eduard BENINGER, *Die Langobarden als Träger germanischer Schmuckkunst in den Ostalpen*, dans *Tracht und Schmuck im nordischen Raum*, t. I, Leipzig 1939, p. 155, fig. 161; N. FETICH, *op. cit.*, pl. XLVIII, 1a.

⁽⁸⁾ Lors des fouilles pratiquées à Dinogetia, on a trouvé un passe-courroie en bronze portant un ornement dénotant également une origine septentrionale : I. BARNEA, dans *Studii și referate privind istoria României* I, Bucarest 1945, p. 204, pl. 1, 8.

⁽⁹⁾ Cf. Constantin PORPHYROCÉNÈTE, *De administrando imperio*, 9, édit. Gy. MORAVCSIK-R. J. H. JENKINS, Budapest 1949, p. 56 et suiv.; L. NIEDERLE, *Manuel de l'antiquité slave*, t. II, Paris 1926, p. 49-50, mais aussi p. 256-257.

⁽¹⁰⁾ G. CÉDRÈNE, *Historia*, Bonn 1839 II, p. 599, l. 21-22.

⁽¹¹⁾ M. ATTALIAT, *Historia*, Bonn 1853, p. 214, l. 19-21.

⁽¹²⁾ N. BĂNESCU, *Les duchés byzantins de Paristrion (Paradounavon) et de Bulgarie*, Bucarest 1946, p. 77, 91, 100-101.

NOTE SUR QUELQUES IMAGES SE RATTACHANT AU THÈME DU CHRIST-ANGE

par

Sirarpie DER NERSESSIAN

Dans son étude sur l'« Iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine » publiée dans les *Cahiers archéologiques*, le Père Jean Meyendorff a signalé plusieurs représentations du Christ-ange ⁽¹⁾. Ces images, inspirées de la version des Septante d'Isaïe, où le Messie est désigné comme l'Ange du Grand Conseil, apparaissent fréquemment à l'époque des Paléologues; elles témoignent d'une tradition bien établie selon laquelle « les théophanies de l'Ancien Testament sont interprétées comme des apparitions du Logos sous l'aspect d'un ange » ⁽²⁾.

Je voudrais attirer l'attention sur un groupe particulier de compositions qui se rattachent au thème du Christ-ange.

Le narthex de l'église de Saint-Clément à Ohrid (1295) est décoré de représentations symboliques de l'Ancien Testament, des préfigurations de la Vierge, parmi lesquelles figure le Repas de la Sainte Sagesse signalé par le Père Meyendorff ⁽³⁾. Une grande figure du Christ-ange, debout dans une auréole portée par quatre anges, occupe la coupole du narthex et les prophètes Ezéchiel et Habacuc sont représentés dans les pendentifs nord-ouest et sud-ouest de cette coupole (fig. 1) ⁽⁴⁾. Le Christ-ange, dont le nimbe est crucifère, tient de la main gauche une croix et une rouelle avec l'inscription *Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ ὅσος τε ὁρατός καὶ ὅσος ἀόρατος*.

Cette phrase se trouve, en partie, dans le Canon de Pâques composé par saint Jean Damascène. Au tropaire de la première ode il dit : « Purifions nos sentiments, et nous apercevrons le Christ resplendissant de l'aveuglante lumière de la Résurrection, et nous L'entendrons nous réjouir : Réjouissez-vous en chantant l'hymne du triomphe. Que les cieux, et c'est juste, se réjouissent, que la terre soit dans l'allégresse, que le monde soit en fête, tout le monde, le visible et l'invisible (*ὁρατός τε ἅπας καὶ ἀόρατος*), car Il est ressuscité, le Christ, l'éternelle joie ». L'hirmos de la quatrième ode de ce même canon est comme suit : « En cette divine veillée, que le héraut de Dieu Habacuc soit au milieu de nous et qu'il nous montre l'Ange porte-lumière nous disant : Aujourd'hui, c'est le salut du monde, car Il est ressuscité, le Christ, le Tout-puissant » ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Vol. X (1959), p. 259-277; voir surtout p. 266-269.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 269.

⁽³⁾ *Ibid.*, p. 270-271, fig. 7.

⁽⁴⁾ D'après V. R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe au Moyen Âge*, Belgrade 1934, vol. II, pl. CXXI.

⁽⁵⁾ E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, Chevetogne 1948, vol. II, 2, p. 269, 271. *Pentecostarion*, Venise-Athènes, p. 2 : *Ἐπὶ τῆς θείας Φυλακῆς, ὁ θεηγόρος Ἀββακούμ, στήτω μεθ' ἡμῶν, καὶ δεικνύτω, φασγόνον Ἀγγέλον, διαπρυσιῶς λέγοντα. Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ, ὅτι ἀνέστη Χριστὸς ὡς παντοδύναμος*.



FIG. 1. — Ohrid. Eglise de Saint-Clément. Voûte du narthex.



FIG. 2. — Paris, Bibl. Nat., grec 510. Grégoire de Nazianze.



Fig. 3. — Mont Sinai. Cod. grec 339. Grégoire de Nazianze.

On chercherait en vain dans la prophétie d'Habacuc ces paroles de l'ange; l'association avec le prophète vient du fait que Jean Damascène s'est directement inspiré de la deuxième homélie pascale de saint Grégoire de Nazianze qui commence par ces mots : « Je me tiendrai à mon poste, dit l'admirable Habacuc (II, 1). Moi aussi avec lui aujourd'hui... je regarderai attentivement pour connaître ce qui me sera montré et ce qui me sera dit. Et voici j'ai regardé et j'ai vu un homme qui s'élevait au-dessus des nuages..., son visage était comme le visage d'un ange et ses habits brillaient comme des éclairs; il a étendu la main vers l'Orient et il a crié à haute voix..., et autour de lui (était) comme une armée céleste, et il dit : Aujourd'hui c'est le salut du monde, pour le visible comme pour l'invisible (*Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ, ἕσος τε ὁρατὸς, καὶ ἕσος ἀόρατος*). Le Christ est ressuscité, ressuscitez avec Lui, ... les portes de l'Hadès se sont ouvertes, la mort a été vaincue... Voilà ce qu'il disait et eux entonnaient le cantique : 'Gloire au Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté' » (1).

La miniature de pleine page qui sert de frontispice à cette homélie dans le beau manuscrit du IX^e siècle de la Bibliothèque nationale, Paris, gr. 510, illustre fidèlement ce passage (fig. 2). Au-dessus des nuages et du ciel étoilé apparaît la figure lumineuse d'un ange à l'intérieur d'une auréole ovale; il tient une lance de la main gauche et lève la droite du même geste large que le Christ-ange d'Ohrid. La milice céleste se tient aux côtés de l'auréole et, plus bas, à droite, un jeune prophète, en qui on peut reconnaître Habacuc, montre la vision à saint Grégoire. Les paroles prononcées par l'ange : *Σήμερον σωτηρία τῷ κόσμῳ*, sont inscrites au-dessus de lui, sur le cadre (2).

Dans les manuscrits plus tardifs de Grégoire de Nazianze qui renferment un choix de seize homélie cette composition se retrouve avec des modifications intéressantes. On la voit sous sa forme la plus simple dans le Paris, gr. 533 et le manuscrit du Musée historique de Moscou, n° 146 (autrefois Bibliothèque du Synode, n° 61). Dans le Parisinus, folio 7, un archange, main droite levée, est debout dans un cadre rectangulaire à fond bleu, dessiné sous le titre de l'homélie; saint Grégoire, tenant un livre et levant la tête et la main droite vers l'ange, est représenté un peu plus bas, dans la marge extérieure, tandis que le prophète Habacuc, dont le nom est inscrit au-dessus de lui, est debout, de face, dans la marge médiane, tenant un phylactère des deux mains (3). La miniature marginale du manuscrit de Moscou représente Grégoire levant la tête et la main vers l'ange debout dans une auréole ovale; un peu plus haut, à côté de la bande ornée qui sert de tête de chapitre, on voit un jeune homme imberbe, dessiné à mi-corps et la main droite tendue vers l'ange, et qui doit représenter le prophète Habacuc.

Dans ces trois exemples l'ange n'a pas de nimbe crucifère, mais d'autres miniatures montrent, de manières différentes, que dans cette vision de l'homme au visage pareil à celui d'un ange on doit reconnaître le Logos. Dans le Sinaiticus gr. 339 la miniature marginale se rattache au type de composition que nous venons de voir : saint Grégoire et Habacuc contemplant l'ange debout dans une auréole ovale entourée de neuf archanges (fig. 3). Mais la miniature dessinée à l'intérieur de la tête de chapitre nous donne l'interprétation de cette vision : Grégoire et Habacuc lèvent le regard vers le Christ imberbe assis sur l'arc du ciel dans une auréole entourée des quatre zodia. Enfin l'initiale E de l'homélie est formée par Grégoire, Habacuc et le buste du Christ, barbu, bénissant.

(1) MIGNE, P. G., XXXVI, col. 624 A-B.

(2) H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris 1929, pl. XLIII. En face d'Habacuc et de saint Grégoire l'artiste a représenté sainte Paraskève tenant les instruments de la Passion et sainte Hélène portant le modèle du rocher de Golgotha avec la grotte de l'invention de la Croix.

(3) Cette miniature n'a pas été reproduite par Omont.



FIG. 4. — Paris, Bibl. Nat. Coislin 239. Grégoire de Nazianze.

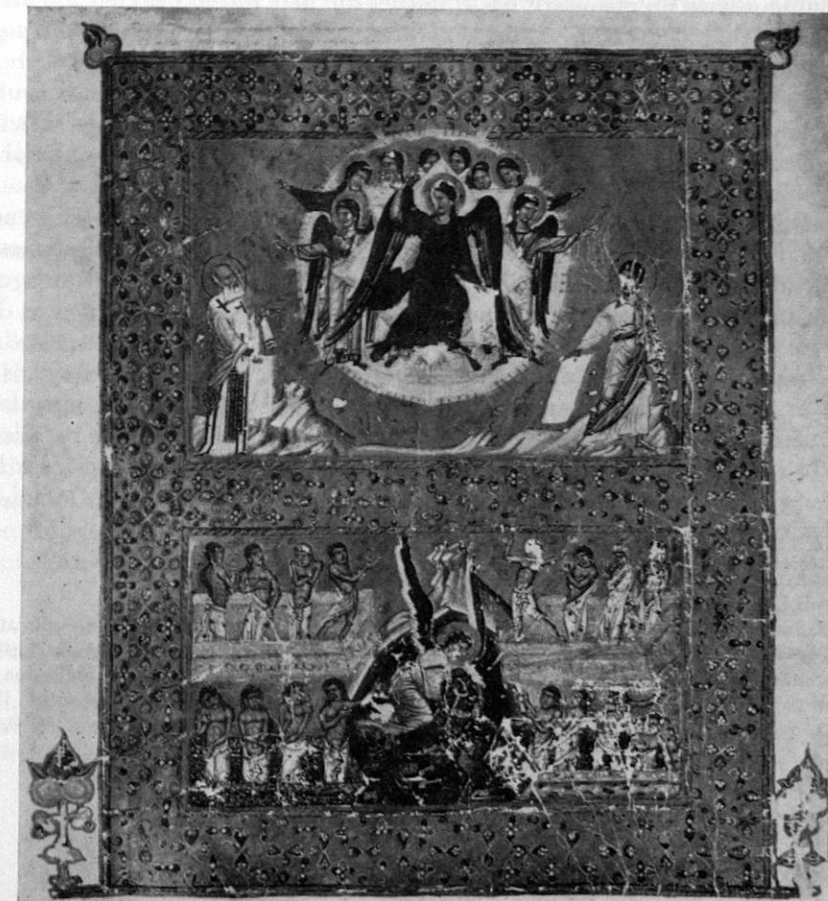


FIG. 5. — Paris, Bibl. Nat., grec 543. Grégoire de Nazianze.

Dans d'autres manuscrits des Homélies des XI^e et XII^e siècles l'interprétation remplace entièrement l'illustration directe. Dans l'exemplaire du Patriarcat grec de Jérusalem, Τάζου n° 14, le Christ, d'âge mûr, est debout dans une auréole ovale, exactement dans l'attitude de l'ange des exemples précédents; deux anges se tiennent à ses côtés et ils sont enfermés dans une auréole plus grande qui entoure la première. Grégoire et Habacuc sont représentés à gauche; Grégoire tourné vers la vision et la montrant de la main, Habacuc marchant vers Grégoire, mais retournant la tête pour contempler la vision (fig. 4). La composition de la tête de chapitre du Paris, Coislin 239 se rapproche en partie de celle du Sinaiticus : le Christ adolescent est assis dans une auréole qui apparaît au-dessus d'une flamme rouge; deux archanges sont debout aux côtés de l'auréole et les têtes de deux autres se voient au-dessus de la gloire. Grégoire n'a pas été représenté, mais Habacuc se tient à l'intérieur de l'initiale et lève la main vers la vision ⁽¹⁾. Dans le Paris, gr. 550 c'est le Christ d'âge mûr qui siège sur un trône à l'intérieur de l'auréole; un arc dessiné au-dessus représente probablement la voûte du ciel. Deux groupes d'anges, portant la lance et le globe marqué de la croix, se tiennent de part et d'autre de la gloire, et Habacuc et Grégoire sont debout plus bas, au premier plan. Ces deux forment aussi l'initiale Ε de l'homélie ⁽²⁾.

Il est à noter que dans aucun de ces manuscrits nous ne trouvons le Christ-ange tel qu'il a été représenté à Ohrid à la fin du XIII^e siècle : lorsqu'on figure l'ange on ne lui donne jamais le nimbe crucifère; lorsqu'on veut montrer que cet ange est le Logos on lui substitue l'image du Christ lui-même et la composition se rapproche souvent du type de vision théophanique qu'on connaît, entre autres, par la mosaïque de Hosios David à Salonique. Mais une tendance différente se fait jour dans un manuscrit des Homélies qui date du XIV^e siècle : le Paris, gr. 543.

Les miniatures de pleine page, placées en regard de la première page de chaque homélie, présentent toujours deux scènes superposées. Au folio 27 v° (fig. 5), la scène du registre supérieur représente la vision : au milieu, dans le ciel, apparaît un groupe de neuf anges dans une auréole irradiée et qui tous étendent le bras; l'ange du milieu est vêtu d'une robe rouge, il tient un phylactère déplié et il est encadré par deux carrés qui se croisent. Saint Grégoire et Habacuc sont debout au premier plan comme d'habitude, de part et d'autre de la vision.

Or, à partir de l'époque des Paléologues, les carrés ou losanges soit seuls, soit entrecroisés, et souvent avec un tracé curviligne, sont un attribut de la Divinité et tout spécialement dans les visions théophaniques. Dans un évangile grec du XIII^e siècle à la Bibliothèque publique de Leningrad, n° 101, l'image du Christ trônant dans une auréole, dessinée au-dessus du portrait de Matthieu, est inscrite dans un carré d'où émergent les protomes des quatre zodia ⁽³⁾. Ces figures géométriques sont souvent dessinées à l'intérieur de l'auréole du Christ dans les représentations de la Transfiguration, par exemple dans le manuscrit de Jean Cantacuzène de la Bibliothèque nationale, n° 1242, transcrit en 1371-1375, et aux églises de la Peribleptos et de Pantanassa à Mistra ⁽⁴⁾. Elles apparaissent aussi dans d'autres scènes pour désigner la Divinité d'une manière plus particulière. Ainsi dans le cycle de la Genèse à l'église de Dečani, en Serbie,

⁽¹⁾ H. OMONT, *op. cit.*, pl. CXVI, 1 et CXVII, 2.

⁽²⁾ *Ibid.*, pl. CVIII, 1.

⁽³⁾ V. LAZAREV, *Istorija vizantijskoj zhivopisi*, Moscou 1948, vol. II, pl. 257. Dans une miniature russe du XV^e siècle qui représente aussi le Christ trônant entouré des zodia, le carré aux côtés incurvés est inscrit dans l'auréole : V. I. LAZAREV, *Feofan Grek i ego škola*, Moscou 1961, fig. 87. Voir dans la même publication, fig. 60, une icône du XIV^e siècle où Jésus dans le sein de sa mère est encadré de deux carrés entrecroisés.

⁽⁴⁾ OMONT, *op. cit.*, pl. CXXVI, 2; G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, pl. 119, 9; 124, 1; 140, 2.

des losanges entrecroisés sont dessinés soit autour de la figure du Créateur soit autour de son nimbe ⁽¹⁾.

Cette forme de nimbe, attribut de la Divinité, apparaît aussi dans les personnifications et ces exemples sont à rapprocher tout particulièrement de la miniature du Parisinus. A Saint-Clément d'Ohrid l'Ange-Sagesse, siégeant sur un trône auprès de la table sur laquelle sont posés un livre ouvert sur le texte de *Prov.* ix, 5, un calice et une coupe, porte un nimbe crucifère inscrit dans un losange curviligne ⁽²⁾. Dans la scène correspondante à Dečani le nimbe de l'Ange-Sagesse n'est pas crucifère, mais il se distingue de celui des autres anges qui exécutent les ordres de la Sagesse par le losange qui l'entoure, comme à Ohrid, et qui suffisait, sans doute, pour l'identifier avec le Christ ⁽³⁾. Enfin sur l'icône novgorodienne du XV^e siècle commentée par le Père Meyendorff dans son article, le nimbe de la Sagesse-Verbe est formé de deux losanges entrecroisés ⁽⁴⁾. Il fait noter, en outre, qu'elle siège dans un médaillon entouré d'une auréole ornée de huit ordres angéliques, comme l'ange du Parisinus qui se tient au milieu de huit autres anges. Tous ces exemples montrent qu'en dessinant deux carrés entrecroisés autour de l'ange central, le miniaturiste du Parisinus a voulu le distinguer des autres et indiquer qu'il représente l'ange-Logos.

Au registre inférieur de cette miniature de pleine page des hommes, ressuscités, sont debout dans des sarcophages superposés deux par deux. Ceux qui se trouvent plus près du centre désignent, avec joie, un ange qui marche sur les portes brisées de l'enfer et enchaîne Satan. Cette composition se rapporte aussi aux paroles de Grégoire de Nazianze citées plus haut : « Le Christ est ressuscité, ressuscitez avec Lui..., les portes de l'Hadès se sont ouvertes, la mort a été vaincue ». Et si dans cette image qui s'inspire de la Descente du Christ aux Enfers on a représenté un ange et non le Christ lui-même, il est clair que cet ange est l'ange-Christ.

Ainsi donc l'illustration de la seconde homélie pascalle s'est transformée. Les artistes des XI^e et XII^e siècles tout en reconnaissant que l'ange de la vision annonçant le Salut du monde est le Christ, avaient hésité à le désigner comme tel et ils s'étaient contents d'ajouter l'image du Christ dans une composition distincte, ou de la substituer à celle de l'ange. Mais à la fin du XIII^e siècle à Saint-Clément d'Ohrid l'ange peint dans la coupole du narthex a le nimbe crucifère et les sigles ΙΧ ΧC sont inscrits à côté de lui. Bien que Grégoire de Nazianze n'ait pas été représenté auprès d'Habacuc, comme dans les manuscrits, le lien entre l'homélie pascalle et la fresque d'Ohrid est encore plus étroit qu'on ne penserait à première vue. L'inscription le long de la voûte, au-dessus du Christ-ange : ἐπὶ τῆς φυλακῆς μου στήσομαι φησὶν ὁ θαυμάσιος Ἀβραάμ, reproduit textuellement la phrase initiale de l'homélie. Sur le rouleau que tient Habacuc on a inscrit non pas les paroles du prophète mais celles de Grégoire : καὶ ἔστιν, καὶ ἀπεσκόπευσα καὶ ἰδοὺ ἀνὴρ ἀπὸ τοῦ βορρᾶ ἐπὶ τῶν νεφελῶν καὶ οὗτος ὑψηλὸς σφόδρα. Cette citation a guidé l'artiste pour l'inscription du rouleau que tient Ezéchiel : καὶ ἰδοὺ πνεῦμα ἐξαΐρον ἤρχετο ἀπὸ βορρᾶ, καὶ νεφέλη μεγάλη ἐν αὐτῷ (i, 4). Enfin les paroles inscrites sur le rouleau du Christ-ange sont celles-là mêmes que rapporte Grégoire de Nazianze et non celles qu'on trouve dans le canon de Jean Damascène. Enfin, un peu plus tard, sous l'influence des idées qui s'étaient développées à cette époque et des interprétations picturales qui leur avaient

⁽¹⁾ V. R. PETKOVIĆ et J. BOŠKOVIĆ, *Dečani*, Belgrade 1941, pl. CCLIII-CCLV. Pour la Transfiguration, voir pl. CLXXV.

⁽²⁾ V. R. PETKOVIĆ, *La peinture serbe au Moyen Âge*, Beograd 1930, vol. I, pl. 24a.

⁽³⁾ PETKOVIĆ et BOŠKOVIĆ, *Dečani*, pl. CCLXVI.

⁽⁴⁾ *Cahiers archéologiques* X (1959), p. 274-275, fig. 10-11.

été données, l'illustrateur du Parisinus 543 a modifié la composition traditionnelle. L'identification de l'ange avec le Christ, indiquée dans la première scène par les carrés entrecroisés qui l'encadrent, devient encore plus claire grâce à l'addition d'un second épisode où le Christ ressuscité, destructeur de l'enfer et triomphant de la mort, apparaît aussi sous l'aspect d'un ange.

Dumbarton Oaks.

Sirarpie DER NERSESSIAN.

LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS ET LES CHAPELLES PALATINES DU MOYEN AGE EN FRANCE*

par

INGE HACKER-SÜCK

En 1239 Louis IX acquit de son cousin Baudouin II, empereur de Constantinople, une des reliques insignes de la Chrétienté : la Sainte Couronne d'Épines, reçue à Paris, en août de cette année, exposée d'abord à la cathédrale Notre-Dame et puis logée provisoirement dans la chapelle Saint-Nicolas au palais royal ⁽¹⁾. Les années suivantes d'autres envois de reliques arrivèrent du Palais du Bucoléon et de Terre Sainte ⁽²⁾ qui tous ensemble forment le trésor de reliques cité dans une lettre de Baudouin, datant de 1247 ⁽³⁾. Les pièces les plus importantes sont : la Couronne d'Épines, déjà mentionnée, un grand morceau du Bois de la Vraie Croix, une fiole du Sang du Seigneur, d'autres instruments de sa passion et des reliques de la Vierge, des saints Jean-Baptiste, Blaise, Clément et Siméon.

Pour conserver dignement ces reliques d'une valeur inestimable Louis IX fit construire dans son palais sur l'île de la Cité un nouvel oratoire. En 1243, le pape Innocent IV accorda les premiers privilèges à la future chapelle ⁽⁴⁾; en 1246, Louis fonda un collège de cinq chanoines, cinq vicaires, cinq serviteurs et deux matriculaires ⁽⁵⁾. Mais la consécration n'eut lieu que le

* Cet article reprend le sujet de ma thèse (non publiée) présentée en 1956 à l'Université de Francfort-sur-le-Main, sous la direction de M. le professeur Harald Keller et intitulée *Die Pariser Sainte-Chapelle und die französischen Palastkapellen*. Ce travail fut commencé à Paris en 1953-1956 sous la direction de M. le professeur André Grabar qui n'a cessé d'encourager cette recherche. J'ai largement profité des conseils de M. le professeur Jean Hubert, et je dois beaucoup à l'aide active de M^{me} Grodecki et de M. Khatchatrian. A tous j'exprime ici ma profonde gratitude.

⁽¹⁾ Opusculum Galteri Cornuti, Archiepiscopi Senonis : « De Susceptione Coronae Spinae Jhesu Christi », *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, t. XXII, Paris 1865, p. 26 et suiv.

⁽²⁾ Gérard, moine de Saint-Quentin-en-Ile : « Incipit translatio sancte Corone Domini Nostri Jhesu Christi a Constantinopolitana urbe ad civitatem Parisiensem... », *Journal des savants*, 1878, p. 295 et suiv.

⁽³⁾ Sauveur-Jérôme MORAND, *Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, Paris 1790, Pièces, p. 7 et suiv.

⁽⁴⁾ *Ibid.*, Pièces, p. 2 et suiv.

⁽⁵⁾ Dom Michel FÉLIBIEN, *Histoire de la ville de Paris*, Paris 1725, t. III, p. 119 et suiv.; — S. MORAND, *Constitutions des trésoriers, chanoines et collège de la Sainte-Chapelle royale du Palais*, Paris 1779.

de Théodulphe et, alors qu'il cite les travaux de Theophilo Ayuso Marazuela sur le psautier wisigothique et mozarabe publié à Madrid 1957, Wallach ne mentionne pas les importants travaux antérieurs de cet auteur pour reconstituer la *Vetus Latina hispana*, Madrid 1954, si souvent citée précisément par Théodulphe dans ses bibles. Ces diverses sources espagnoles étaient aussi familières à Théodulphe que le psautier mozarabe.

Les *Libri Carolini* se rattachent assurément à des sources patristiques anciennes mais aussi d'après Wallach lui-même à des écrits récents comme le *Nicaenum* ou l'*Hadrianum*. Il s'agit en tout cas d'un traité essentiellement politique et d'actualité. C'est un document bien daté sur la pensée de Charlemagne et de ses conseillers, et c'est à ce titre qu'il nous intéresse. Les œuvres d'art commandées par Théodulphe correspondent à un court moment de la pensée occidentale, que nous font connaître les *Libri Carolini*. Cette iconographie chrétienne non figurative n'eut pas plus de suite que les *Libri Carolini* n'eurent de diffusion.

May VIEILLARD-TROIEKOUROFF.

ÉTUDES CRITIQUES

DEUX BASILIQUES CHRÉTIENNES DE TUNISIE MÉRIDIONALE

par

NOËL DUVAL

Mohamed FENDRI (avec le concours de M^{me} Nicole FENDRI), *Basiliques chrétiennes de La Skhira* (Publications de l'Université de Tunis, Faculté des Lettres, 1^{re} série : archéologie et histoire, vol. VIII), Tunis-Paris (P.U.F.), 1961, in 4°, 67 p., 12 pl. de dessins (de A à M), XLI pl. de photographies, 5 plans en dépliants (carte de la région avec les localités antiques, plan du site, plan de la grande basilique, coupes du même édifice, plan et coupe de la petite basilique), 1 dinar 276 ou 15 NF.

La Skhira est une localité du golfe de Gabès dont le nom est familier aux lecteurs de la presse mondiale depuis qu'elle a été choisie comme point d'aboutissement de l'oléoduc amenant le pétrole d'Edjelé à la côte tunisienne. En fait, les découvertes publiées par M. Fendri sont directement liées à ce choix. En 1959, l'Institut national d'Archéologie a dû, en effet, dans les délais réduits qui lui étaient imposés, procéder à la reconnaissance du site antique pour éviter que les installations n'empiètent trop sur les ruines et explorer de façon plus approfondie les secteurs qui leur étaient affectés.

Une fois de plus, dans ce pays si fertile en vestiges antiques, il s'est donc agi de sauver ce qui devait l'être et de préserver, autant qu'il était possible, l'avenir des recherches archéologiques sur un site vierge dont cette première campagne montre toute la richesse. On doit être reconnaissant à l'administration des antiquités tunisiennes et à la compagnie de l'oléoduc d'avoir pris l'initiative de ces mesures de sauvegarde et d'avoir dégagé de concert les ressources indispensables. Mais les finances n'eussent pas suffi si la compétence et l'énergie de M. Fendri n'avaient assuré le succès de ces recherches dans des conditions que la célérité exigée par les circonstances, l'éloignement et le climat rendaient parfois précaires. Il faut souligner aussi la rapidité exceptionnelle avec laquelle les résultats acquis sont portés à la connaissance du public. Malgré les difficultés de documentation que l'on rencontre à Tunis dans le domaine de l'archéologie paléochrétienne et grâce au concours de divers spécialistes dont l'auteur cite les avis à plusieurs reprises, M. Fendri, assisté de M^{me} Fendri, a su nous offrir mieux qu'un rapport

de fouilles. Sa publication de la « grande basilique » devient ainsi une précieuse mise au point sur bien des problèmes posés par l'architecture et l'iconographie chrétiennes dans cette région de la Byzacène.

Dans une brève introduction (p. 9-16), M. F. commence par décrire les lieux et pose le problème de l'identification du site. Les conditions géographiques qui expliquent le choix des techniciens modernes ont probablement aussi facilité la création et le développement de l'agglomération antique : la rade de La Skhira a la particularité d'être relativement profonde et bien abritée sur une côte souvent peu hospitalière aux gros bateaux. Il est probable que, dans l'Antiquité, les habitants de cette zone aujourd'hui à demi déserte vivaient principalement de la mer (commerce, pêche, industrie de la pourpre). Des traces d'habitat préhistorique ont été relevées à proximité du site où M. F. a trouvé aussi des poteries puniques. Mais l'essentiel des vestiges mis au jour dans les différents sondages appartient à une époque plus tardive : il s'agit de nécropoles ou d'édifices romains (souvent postérieurs au II^e siècle) ou chrétiens. La photographie aérienne révèle que la partie du site voisine du rivage était ceinturée d'un fossé et confirme une tradition locale selon laquelle ce fossé communiquait avec la mer par ses deux extrémités. L'ouvrage semble relativement récent puisqu'il recoupe des bâtiments antiques. Aussi M. F. songe-t-il prudemment à le mettre en rapport avec un épisode de la guerre menée contre les Maures d'Antalas par Jean Troglita (546-548) : Corippus précise que le général byzantin s'était retranché dans un port nommé *Lariscus* où il avait concentré sa flotte de ravitaillement. D'après le contexte, ce port était situé sur le golfe de Gabès, et puisque aucun autre toponyme antique ne paraît convenir au site de La Skhira, il pourrait se confondre avec ce dernier. Toutefois, la topographie ancienne de la région, que les archéologues modernes ont longtemps négligée, reste assez incertaine, et la séduisante hypothèse de M. F. demandera à être vérifiée. On aperçoit en particulier une objection : les aménagements des basiliques (luxueux baptistère, synthronos) semblent convenir à un évêché ; or aucun titulaire du siège de *Lariscus* ne figure sur les listes épiscopales que nous possédons. Par contre, on connaît plusieurs évêques de *Benfas* (ou *Benefa* ? L'adjectif est *benefensis*), ville que l'on sait voisine de *Iunca*, mais que l'on n'a pas encore localisée avec précision ⁽¹⁾.

Jusqu'à présent, en dehors des nécropoles, les fouilles ont surtout révélé deux basiliques chrétiennes. L'une, relativement vaste et dotée d'un baptistère, était située en bordure de l'agglomération ; l'autre, plus modeste, est une église cimétériale bâtie au milieu d'une nécropole. M. F. ne décrit en détail que la première. La seconde, découverte en dernier et incomplètement fouillée, fait l'objet d'une « présentation sommaire ».

⁽¹⁾ Des évêques de *Benfas* ou *Benefa* sont mentionnés en 393, 411 et 484 : J. MESNAGE, *L'Afrique chrétienne (évêchés et ruines antiques)*, Paris 1912, p. 125-126 ; cf. A. AUDOLLENT, *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, s. v. *Benefensis*, t. VII, col. 1237. Un passage de la *Vie de saint Fulgence* par Ferrand (XII, éd. LAPEYRE, p. 63) raconte que le saint s'est réfugié dans un monastère situé sur un îlot « *Iuncensi littori proximum Bennefensi autem maxima ex parte contiguum* ». Ce monastère serait à placer, selon J. et P. CINTAS, *Un monastère de saint Fulgence*, in *Revue tunisienne*, 1940, p. 243-250 (cf. G.-L. FEUILLE, *Note sur le monastère des îles Kneiss*, *ibid.*, 1942, p. 251-255), sur l'îlot central de l'archipel Kneiss, ce qui amenait les auteurs (p. 244, note) à localiser *Benfas* sur la côte la plus proche, aux environs de la cote 13 où ils signalaient les restes d'une cuve baptismale en mosaïque (? : elle n'est pas décrite). Mais le site de La Skhira n'est pas très éloigné non plus de l'îlot et, en l'absence de preuves épigraphiques, l'article de MM. Cintas (dont M. F. a tiré sa carte n° 1) ne règle pas définitivement la question. Les stations des itinéraires antiques *Ad Oleastrum* et *Cellae Picentinae* ne sont pas/non plus identifiées avec certitude, et les localisations de MM. Cintas et de Tissot (respectivement au Nord du promontoire de La Skhira Khedima et aux alentours du village actuel de La Skhira), adoptées par M. F., sont des conjectures. Je note aussi, pour la période postérieure, que Al-Bakrî et Al-Idrîsî mentionnent au XI^e siècle une station entre Thina et Gabès qu'ils appellent Qaqr er-Roum ou Qouqour er-Roum. Cette station a été identifiée par L. POINSSOT, *Macomades-Iunci*, in *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* LXXXI, 1945 (mais l'article date de 1938), p. 36-37, avec le Bordj Younga. M. Poinssot a été suivi par G. MARÇAIS, *Architecture musulmane d'Occident*, Paris 1954, p. 35, et *Cahiers de Tunisie* IV, 1956, p. 135. Cependant Al-Bakrî (trad. de Slane, 1913, p. 172) précise que les eaux de ce port sont toujours tranquilles, ce qui correspond aux conditions propres à La Skhira, et M. F. a repéré le plan d'un fort sur la photographie aérienne reproduite à la pl. II (cf. p. 15). Ce Qaqr er-Roum pourrait donc aussi bien être La Skhira.

La grande basilique (p. 16-58)

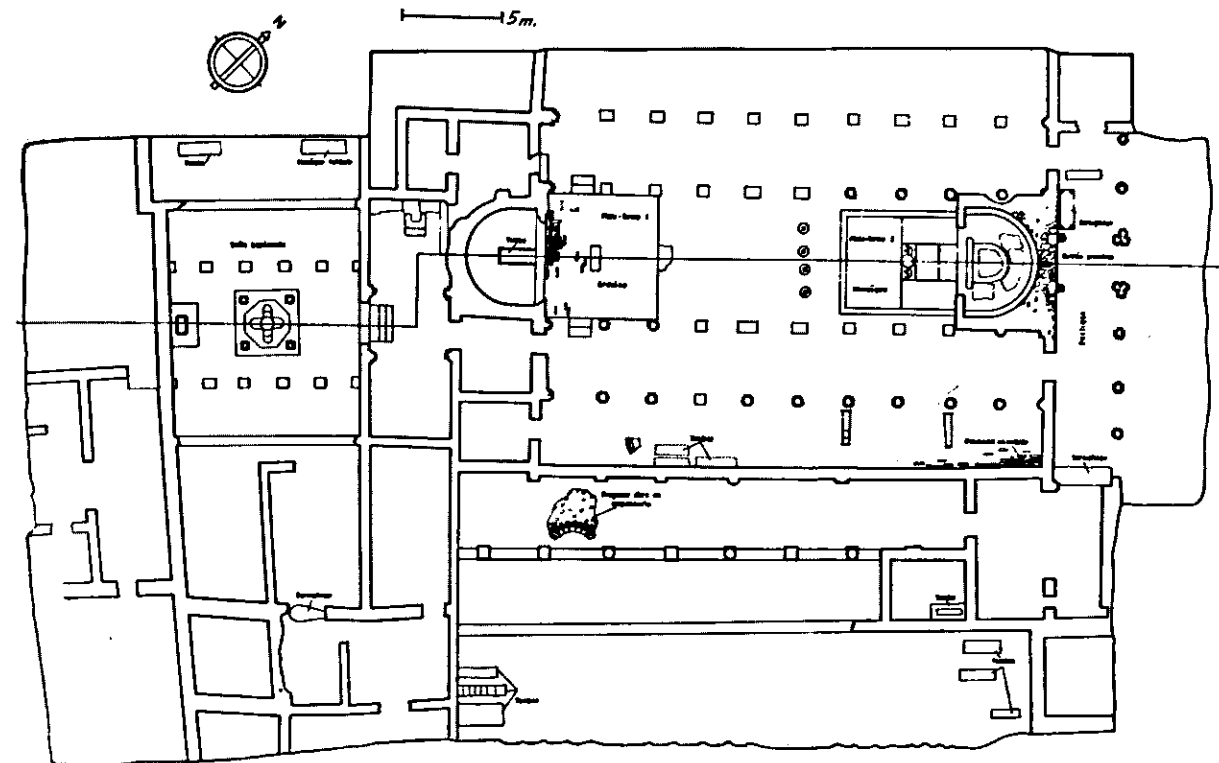


FIG. 1. — Grande basilique de La Skhira.

Le plan ayant été réduit, les légendes sont peu lisibles. On notera seulement l'emplacement de la mosaïque tombale (voir *infra*, p. 282) dans la pièce voisine de la salle baptismale (en haut, à gauche), et celui du sarcophage de pierre (voir *ibid.*) sous le portique de façade (en haut, à droite).

La construction. Le fait frappant dans les ruines de l'époque chrétienne et byzantine en Tunisie orientale est la médiocrité de la construction. Les murs sont faits le plus souvent de pierres friables, de briques crues ou de pisé ; les supports sont fréquemment construits en maçonnerie et recouverts de stuc. Cette mauvaise qualité de la bâtisse complique les problèmes de fouille et de conservation, mais elle réserve une sorte de compensation. Autant le gros œuvre est pauvre, autant le décor est abondant et raffiné : cette région côtière est le pays d'élection de la mosaïque figurée et de la mosaïque tombale, de la sculpture sur plâtre, des peintures murales (que l'on a souvent négligées en raison de leur conservation difficile), etc. Dans l'intérieur du pays, au contraire, les murs sont souvent mieux construits, on trouve une sculpture architecturale originale (chapiteaux, linteaux, consoles, etc.), mais la mosaïque est plus rare et sa qualité souvent médiocre. Cet état de fait est dû sans doute à des traditions locales et, pour beaucoup, à des conditions naturelles (rareté de la bonne pierre à bâtir, abondance du plâtre ou de l'argile) ⁽¹⁾. M. F. cite (p. 16 et n. 34) l'opinion du P. Lapeyre qui mettait les négligences des constructeurs de basiliques sur le compte des persécutions subies par l'Église d'Afrique. Mais il est

⁽¹⁾ Comparer avec les méthodes de construction modernes dans la même région : J. DESPOIS, *La Tunisie orientale. Sahel et Basse Steppe*, 2^e éd., Paris 1955, p. 338-340.

évident que cette explication ne vaut pas pour toutes les époques et qu'elle ne suffit pas à justifier le contraste existant entre la splendeur apparente de beaucoup de basiliques africaines et la fragilité de leur gros œuvre.

L'implantation et la destination de l'édifice (p. 17). Quoi qu'il en soit, la grande basilique de La Skhira avait conservé suffisamment de ses murs, faits en grande partie de briques crues liées avec de l'argile, et de ses bases de colonnes pour que M. F. ait été en mesure de dresser un plan précis des ruines (notre fig. 1). Sans avoir rejoint le sol vierge, il a pu établir par quelques sondages que l'édifice avait été construit dans une zone occupée par des sépultures, qui avaient succédé elles-mêmes à des bâtiments de bonne époque (dont il ne reste que des débris de mosaïque). Ces tombes étant dépourvues de mobilier et respectant la même orientation que l'église, M. F. les juge chrétiennes et suppose qu'elles ne sont pas étrangères à l'implantation de la basilique : en effet, celles qu'il a retrouvées dans le chœur sud-ouest, et qui sont soigneusement conservées, quoique dissimulées sous le sol du bēma et l'escalier de l'abside⁽¹⁾, pourraient avoir fait l'objet d'une vénération particulière. Mais ces sarcophages restant strictement anonymes, M. F. ne peut qu'émettre une hypothèse. L'auteur se demande si la basilique a été construite en tant qu'église cimetériale. Malgré les inhumations antérieures et l'existence d'autres sépultures plus tardives creusées dans le sol du bâtiment ou installées dans ses annexes, il est difficile de décider, et M. F. réserve prudemment sa réponse : au total, les tombes repérées sont assez rares (cf. le plan) et l'importance des installations liturgiques, surtout dans le dernier état, est, au contraire, frappante.

Le plan primitif (p. 18 et suiv.). Cette « grande basilique » reste de dimensions relativement modestes : environ 35 m de longueur « hors-tout » (y compris le portique et l'abside) pour 20,50 m de largeur, et de proportions très ramassées : 25 m × 20,50 m pour le *quadratum populi*.

La façade, qui se trouvait au Nord-Est, était précédée d'un portique profond de 3 m, soutenu par des colonnes dont les bases, réunies par des chancels, sont restées en place. La partie centrale de ce portique était sans doute surélevée et constituait un porche monumental. En effet, les deux supports du milieu étant de forme triflée (pl. G et V, 1 et 2), on doit supposer des arcs transversaux réunissant ces piles aux colonnes qui encadraient la porte de la nef médiane. Cette disposition (qui n'apparaît pas sur la restitution de la pl. A), combinant le simple portique et le porche monumental que l'on trouve ailleurs, est assez exceptionnelle. Notons toutefois que le portique de façade est moins rare en Tunisie que ne le dit M. F. : je viens d'en retrouver encore un récemment à Sbeitla⁽²⁾.

Le *quadratum populi* est divisé en cinq nefs par des files de colonnes, qui se terminent contre les murs par des demi-colonnes⁽³⁾. Les colonnes sont faites de plusieurs tambours stuqués pour les colon-

(1) On constate une certaine contradiction entre les précisions fournies p. 22 (tombes dissimulées sous la plate-forme primitive, qui se situe à 0,20 m au-dessus du sol des nefs) et p. 17 (tombes dépassant ce même sol de 0,25 m). La photographie de la pl. VI, 3 ne permet pas de trancher. Cf. aussi la coupe du plan 4.

(2) Église dont une première description a paru dans les *Mélanges de l'École française de Rome*, LXVIII, 1956, p. 255 et suiv. On a repéré également des traces d'un portique, par exemple devant l'église de Thugga : L. POINSSOT et R. LANTIER, *L'église de Thugga*, in *Revue archéologique*, 1925, II, p. 231. De toute façon, il est bien difficile de tirer une conclusion des publications existantes, les annexes de l'édifice cultuel ayant souvent été négligées par les archéologues.

(3) Du côté occidental, ces demi-colonnes sont adossées à des pilastres dont la saillie par rapport au mur du fond atteint parfois 40 à 60 cm. M. F. s'étonne de cette disposition et se demande si ces pilastres ne servaient pas d'appuis à des arcs secondaires qui, comme dans l'*Ecclesia mater* de la mosaïque de Tabarka, auraient encadré l'arc triomphal (p. 20). Mais, à Tabarka, les arcs latéraux ne sont pas des arcs aveugles, plaqués contre le fond de l'église : la triple arcature se situe tout entière devant l'abside. De toute façon, les pilastres de La Skhira ne paraissent pas conçus pour recevoir la retombée d'arcs sur le côté. Ces sortes d'antes sont probablement destinées à racheter l'irrégularité du plan en laissant aux quatre colonnades une longueur à peu près égale. On peut penser cependant à une explication plus audacieuse : les pilastres en forte saillie appartiennent aux colonnades extérieures, elles-mêmes prolongées par les parois des sacristies et, du côté nord-ouest, par un mur qui coupe le portique de façade; ces alignements ne pourraient-ils représenter l'emplacement des murs primitifs de l'église qui aurait été ensuite élargie? Notons toutefois que M. F. ne signale aucune trace de remaniement à cet emplacement dans le pavement ou le décor des murs.

nades médianes, et de fûts monolithes pour les colonnades latérales. Les bases qui subsistent, très dégénérées, ne sont guère caractéristiques (pl. G et XII, 1), non plus que les chapiteaux dont les deux exemplaires retrouvés sont des pièces de remploi, grossièrement garnies de feuilles d'acanthe en stuc (pl. F et X, 1). Le sol était recouvert de dalles d'ardoise dont la présence dans cette région surprend M. F.⁽⁴⁾ L'auteur constate que la distribution en cinq nefs est fréquente en Afrique, mais note qu'elle s'applique, en général, à des édifices plus importants. J'en connais deux à Sbeitla, que M. F. n'a pas cités, qui sont de largeur comparable à l'église de La Skhira : l'église du prêtre Vitalis (23,60 m) et le *martyrium* des Saints-Sylvain-et-Fortunat (20 m environ)⁽⁵⁾. Les basiliques de Thélepte, mentionnées par l'auteur, mesurent 25 m et 18,65 m de large, l'église de Dermech à Carthage, 21 m; celle de Ségermes, 23 m environ; la basilique I de Iunca, 25,70 m; celle d'Orléansville, 16 m seulement, etc. On voit donc que, si on omet les cas exceptionnels des grandes basiliques de Carthage (Damous el-Karita, *Basilica Majorum* et basilique dite de Saint-Cyprien) et de Tipasa, La Skhira reste, pour l'Afrique, dans la bonne moyenne. La fréquence des églises à nefs multiples dans cette région (8 cas au minimum en Byzacène, toujours dans des églises de dimensions moyennes), doit s'expliquer par la rareté du bon bois de charpente, tout au moins quand on peut, comme ici (cf. p. 22-23), exclure la voûte⁽⁶⁾.

L'abside est à l'Ouest, ou plutôt au Sud-Ouest, surélevée (de 0,75 m), prise dans un massif quadrangulaire, et encadrée de pièces de service (« sacristies ») communiquant avec les nefs. Rien là que de très banal. Il y a longtemps que Gsell a noté la fréquence relative des églises occidentées en Tunisie, et surtout en Byzacène. On en a découvert depuis d'autres exemples et J. B. Ward Perkins et R. G. Goodchild ont montré que cette disposition était caractéristique des églises prébyzantines de Tripolitaine. Ce n'est pas le cas partout, notamment à Haidra et à Sbeitla où plusieurs des églises occidentées datent de l'époque byzantine. Mais, sur le rivage de la Petite Syrte, on peut y voir un indice chronologique. Le mur intérieur de l'abside était bordé d'un *synthronos* qui a été démoli à une époque indéterminée, mais qui a laissé des traces dans l'enduit. On a retrouvé des débris du cul de four de l'abside (en béton) et du décor en plâtre de l'arc de tête. En contrebas du *presbyterium*, auquel on accédait par un escalier de trois marches, s'étendait une petite plate-forme (1,80 m de profondeur sur 4,20 m de large), surélevée de 0,20 m par rapport au sol des nefs et limitée par un chancel, où se dressait probablement l'autel primitif (on regrettera l'absence d'un schéma détaillé pour ce premier état).

Le décor des murs : peintures et stucs (p. 23-25). Cette première église serait bien pauvre et n'attirerait guère l'attention sans le somptueux décor de peintures rehaussées de stucs polychromes, dont M. F. a retrouvé, et soigneusement conservé, de nombreux vestiges. Comme je l'ai déjà remarqué, ce type de décor, destiné à masquer le mauvais matériau des murs, est particulièrement fréquent dans la région. Les lecteurs des *Cahiers archéologiques* connaissent les stucs et peintures de l'église I de Iunca (au Nord-Est de La Skhira), publiés par G.-L. Feuille⁽⁴⁾, qui présentent beaucoup de points communs avec ceux de M. Fendri. On a découvert aussi récemment des peintures analogues dans un

(1) L'auteur suppose (p. 23) que l'ardoise a été transportée comme lest sur un bateau. Mais il faudrait admettre que cet apport exceptionnel s'est répété à un siècle d'intervalle, puisque l'estrade tardive du chœur occidental est aussi pavée d'ardoise (à moins qu'il ne s'agisse de dalles récupérées ailleurs dans l'église). M. F. ayant noté, à la suite d'Audollent, qu'on n'emploie par d'ardoise à Carthage, je signale qu'on utilise parfois de l'ardoise (ou une pierre lui ressemblant), par exemple dans des mosaïques d'époque byzantine.

(2) A. MERLIN, *L'église du prêtre Vitalis à Sbeitla*, in *Revue tunisienne*, 1917, p. 265-285. L'autre église a été signalée ci-dessus.

(3) Outre les exemples cités, des églises à cinq nefs existent à Djémila (église de Cresconius : 28 m de large) et à Bir-Oum-Ali (à la frontière algéro-tunisienne, au Nord-Ouest de Thélepte; elle est inédite). A Sbiba, la mosquée Sidi Okba compte cinq nefs, mais on ne peut affirmer d'après les relevés existants (P. GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, Paris 1913, pl. IX) que toutes les colonnes appartenaient à l'église qui l'a précédée.

(4) *Cahiers* IV, 1949, p. 131-134 : G.-L. Feuille date stucs et peintures du VI^e siècle, mais il rapproche, p. 134, les stucs de Iunca de ceux qui décorent les arcatures de Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne. Or ces stucs ne sont pas ceux du VI^e siècle, mais datent de la restauration du XVI^e siècle.

édifice de Thina (au Sud de Sfax) de caractère profane et un peu antérieur ⁽¹⁾. Des sculptures sur plâtre sont signalées également à Gigthis et aux îles Kneiss ⁽²⁾. Les peintures de La Skhira, de couleurs variées et parfois violentes, sont très classiques : imitations de marbre, panneaux encadrés de colonnes cannelées, entrelacs, imbrications (pl. B, C, VII). Les stucs (pl. D, E, VIII et IX) sont, pour la plupart, des corniches ou des moulures, également d'inspiration classique (oves et dards, godrons, perles et pirouettes, flots, etc.). On note aussi quelques motifs appliqués de plus grandes dimensions (écailles imbriquées, guirlandes de laurier, cratère godronné) ⁽³⁾, et même quelques restes de décor figuré (débris de colombes).

Le deuxième état (p. 26 et suiv.). L'église primitive a subi des modifications radicales après un laps de temps que M. F. juge assez long (un siècle au moins), pendant lequel il y avait eu déjà quelques réparations ou aménagements (on a trouvé en plusieurs endroits une seconde couche d'enduit peint). En bref, l'orientation de la basilique a été inversée.

La grande porte, précédée du porche monumental décrit plus haut, a été murée et remplacée par deux portes plus petites ouvertes à l'extrémité des bas-côtés bordant la nef centrale. Il est possible toutefois que ces portes, qui n'appartenaient pas à l'état primitif, soient antérieures à la suppression de la porte principale (p. 26-27) : à vrai dire, il est assez rare qu'une église de cette taille ne comporte pas au moins trois portes de façade.

Les deux premières travées orientales de la nef centrale ont été occupées par une seconde abside de forme analogue à la première : hémicycle allongé inscrit dans un massif rectangulaire assez soigneusement bâti. Le long de la paroi intérieure couraient les gradins d'un *synthronos* en maçonnerie, dont l'état de conservation paraît suffisant pour affirmer qu'il n'y avait pas d'emplacement prévu pour la chaire épiscopale.

Devant l'entrée de l'abside (rétrécie par des murets latéraux, comme il arrive souvent), trois autres travées furent sacrifiées au chœur. Deux furent occupées par une plate-forme surélevée de 0,35 m ⁽⁴⁾; en son milieu, un espace non décoré de 1,80 m sur 1,15 m correspond évidemment à l'emplacement de l'autel. Le sol s'étant effondré à cet endroit, l'A suppose l'existence d'une fosse à reliques. A 2 m devant la plate-forme, une rangée de quatre tronçons de colonnes creusés de mortaises, peut-être placés là plus tardivement, représenterait la limite du nouveau chœur. Comme les mortaises sont profondes (24 cm) et larges (« 20 cm² à l'ouverture, 15 cm² à la base » : d'après la photographie de la pl. XII, 2, il faut sans doute entendre 20 × 20 cm et non pas 5 × 4 cm), M. F. suppose que les pierres servaient de bases à des piliers ou à des colonnes de bonne taille et restitue donc une clôture haute (en bois) à la place du chancel

⁽¹⁾ M. F. fait le rapprochement, n. 63. Sur ces peintures, voir provisoirement J. THIRION, *Un ensemble thermal avec mosaïques à Thina (Tunisie)*, in *Mélanges de Rome* LXIX, 1957, p. 218-222, qui les attribue au III^e siècle.

⁽²⁾ *Iles Kneiss* : G.-L. FEUILLE, *op. cit.*, in *Revue tunisienne*, 1942, p. 253-254 (il s'agit de *claustra* destinés à des fenêtres, analogues à ceux trouvés à Iunca). — *Gigthis* : L.-A. CONSTANS, *Gigthis, Étude d'histoire et d'archéologie* (extrait des *Nouvelles archives des Missions* XIV), Paris 1916, p. 112. — Des décors de plâtre polychromes se retrouvent aussi en Numidie, où prédominent également dans la construction la brique crue et le pisé : A. BERTHIER, F. LOGEART et M. MARTIN, *Les vestiges du christianisme antique dans la Numidie centrale*, Alger, s.d., p. 184-185, cf. M. SIMON, *Fouilles dans la basilique d'Henrich el-Ateuch (Algérie)*, in *Mélanges de Rome* LI, 1934, p. 171; L. LESCHI, *La basilique chrétienne en Algérie*, in *Atti del IV^o Congresso intern. di Archeologia cristiana* I, Vatican 1940, p. 158 = *Études d'épigraphie, d'archéologie et d'histoire africaines*, Paris 1957, p. 39. J'ai signalé récemment ici même des traces de décor peint et stucé dans un édifice chrétien de Carthage : *Nécropole chrétienne et baptistère souterrain à Carthage*, in *Cahiers* X, 1959, p. 124 et fig. 41 (à ce propos, M. F., n. 64, rappelle l'existence de la frise de saints trouvée dans une salle voisine [*ibid.*, fig. 39] et précise qu'elle est mal datée. En fait, cette fresque date certainement de l'époque byzantine, comme je le démontrerai ailleurs). On pourrait comparer ces peintures africaines aux fresques de Stobi, en Macédoine, dont la date vient d'être discutée par J. MAXIMOVIC, *Cahiers* X, 1959, p. 207-216.

⁽³⁾ La pièce reproduite pl. IX, 4 est sans doute présentée à l'envers. Elle me semble appartenir à un cratère.

⁽⁴⁾ La largeur indiquée pour l'estrade, p. 28 (1,50 m) représente certainement une faute d'impression. La plate-forme était bordée de blocs de pierre creusés de mortaises; mais, étant donné l'espacement irrégulier de ces mortaises, l'auteur ne croit pas qu'elles étaient destinées aux poteaux d'un chancel, et pense à un remploi.

bas habituel. Il en tire une série de conclusions sur l'ancienneté de l'iconostase et l'influence orientale qui aurait régné à La Skhira (p. 29-30). L'existence d'une barrière haute (*pergula*) au devant du chœur ne serait pas une exception puisque nous en connaissons différents exemples, à partir du V^e siècle, en Italie du Nord et en Grèce notamment ⁽¹⁾. Mais il faudrait d'autres éléments que ceux dont dispose M. F. pour pouvoir en faire état, car les dimensions indiquées pour les mortaises n'excluent pas des piliers de taille normale ⁽²⁾, et l'installation n'est pas assez soignée pour que la grosseur des trous réponde obligatoirement à une nécessité architecturale.

Sans qu'il soit possible, semble-t-il, de déterminer si cette seconde série de transformations est contemporaine ou non de la construction de l'abside orientale (M. F. parle, p. 34, d'un troisième état, mais ne donne pas ses raisons, et, p. 39, date ce troisième état du VI^e siècle comme le second état), on constate que l'abside occidentale et son chœur ont été également remaniés. Nous avons déjà noté la suppression du *synthronos* primitif. En outre, une tombe a été placée dans le sol à l'entrée et dans l'axe de l'abside. Cette sépulture, située à une place d'honneur, revêt une grande importance en raison du rôle qu'elle a pu jouer dans toutes ces modifications : c'est elle qui fait dire à M. F. que l'abside occidentale a désormais un caractère funéraire. C'est pourquoi on regrettera que l'auteur n'ait pas précisé pourquoi il la date d'une époque tardive, et n'ait pas réservé un sort meilleur aux débris de mosaïque épigraphique trouvés à proximité, qui proviendraient du couvercle de la tombe (pl. XVI, 3). La forme des lettres semble montrer effectivement que cette inscription n'est pas antérieure au V^e siècle. Mais une présentation plus complète des fragments aurait peut-être permis de déterminer s'il s'agit bien d'une épitaphe, et d'en restituer quelques lignes.

« Ultimeusement » à l'installation de la tombe (malheureusement, là encore, la description de la page 35 n'apporte pas d'argument précis) une plate-forme plus massive (0,60 m de hauteur, 6 m de largeur, 5,50 m de profondeur) a remplacé la modeste estrade qui précédait l'abside. Elle était recouverte de dalles d'ardoise et, à quelque distance de l'abside, une dalle de marbre marque l'emplacement de l'autel. Effectivement, M. F. a trouvé à proximité les débris de la table et de ses supports (voir *infra*).

Les mosaïques de l'abside et de l'estrade orientales (p. 27-28, 30-34). Contrairement au premier état, les constructions de la seconde période s'ornent de somptueux pavements en mosaïque auxquels M. F. consacre une description minutieuse et d'abondants commentaires iconographiques. Ces mosaïques sont homogènes pour le style et, sans nul doute, contemporaines de celles du baptistère. Grâce à différents rapprochements avec les mosaïques de la région, notamment avec celles de Iunca et d'El-Mouassat, l'auteur les date du VI^e siècle.

Un panneau semi-circulaire (2 m × 1,80 m environ) occupait le centre de l'abside (pl. XIII, 1, cf. p. 27-28). Limité par une bordure ondulée, il offrait le motif courant des absides chrétiennes (cf. encore, dans la région, El-Mouassat, Iunca III), dont M. F. rappelle les ascendances païennes et judaïques : deux ceps de vigne, issus d'un vase, dessinent des volutes régulières, très élégantes dans leur stylisation typique des mosaïques de cette époque (comparer aux exemples cités et aux mosaïques de la basilique justinienne de Sabratha, de l'église de Sidi Habich, de Théodule à Sousse, etc.) ⁽³⁾. Rien de particulier

⁽¹⁾ *Italie du Nord* : G. BRUSIN et P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957, p. 438 et fig. 23; P. L. ZOVATTO, *La pergula paleocristiana del sacello di S. Prosdocimo di Padova*, in *Rivista di Archeologia cristiana* XXXIV, 1958, p. 137-158 (P. L. Zovatto annonce un ouvrage de synthèse sur ce type de clôture). — *Grèce* : A. ORLANDOS, *Ἡ ἐκλόστειος παλαιοχριστιανικὴ βασιλική*, II, Athènes 1954, fig. 492 et suiv. On restitue aussi une clôture de cette forme devant la confession de la basilique constantinienne de Saint-Pierre (d'après le relief du coffret de Pola, cf., par exemple, T. BUDDENSIEG, *Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran*, in *Cahiers* X, 1959, p. 159 et suiv.).

⁽²⁾ Les poteaux de chancel en marbre mesurent normalement de 0,10 m à 0,15 m de section. Mais on emploie aussi des piliers de pierre plus grossière, souvent ornés de sculptures, dont les dimensions sont plus massives (0,20 m de côté ou plus). Au demeurant, comme le dit M. F., toute cette installation pouvait être en bois.

⁽³⁾ *Sidi Habich* : P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique* II (Tunisie), 1910, n° 248, 2°, p. 85. — *Sousse* : *ibid.*, n° 163, p. 63, et maintenant L. FOUCHER, *Inventaire des mosaïques*, feuille 57 (Sousse), Tunis 1960, n° 57.164, p. 75 et pl. XXXVIII. Cf. J. CINTAS et N. D., *L'église du prêtre Félix (région de Kélibia)*, in *Karthago* IX, 1958, p. 238-239.

ici, si ce n'est le remplacement du cratère habituel par une coupe à pied dépourvue d'anses (ce type de vase se retrouve ailleurs dans la basilique et figure aussi sur certaines mosaïques tombales africaines) ⁽¹⁾, et surtout les dimensions insolites du panneau : loin de couvrir tout le sol de l'abside, il laisse autour de lui un vaste espace qui était probablement garni de dalles. Pourquoi cette sorte d'*emblema* au milieu du *presbyterium*? Si le soubassement d'un autel n'avait été repéré sur l'estrade qui précède l'abside, on aurait pu croire que ce panneau marquait l'emplacement d'une table en sigma analogue à celles que l'on connaît déjà en Afrique ⁽²⁾.

L'estrade est également, en dehors de l'espace réservé à l'autel, entièrement couverte de mosaïques (p. 30-34, pl. H, XIII-XV). L'essentiel du décor est géométrique, mais certains des médaillons délimités par des torsades contiennent des motifs figurés (poissons, oiseaux, calices). En outre, deux panneaux à caractère symbolique encadrent l'emplacement de l'autel : l'un est garni de fort beaux cerfs stylisés affrontés à un vase d'où sortent des rameaux fleuris (pl. XIV, 1-2); l'autre, d'agneaux également affrontés ⁽³⁾. M. F. rappelle les rapports existant entre ces animaux symboliques et l'eucharistie, en s'inspirant de commentaires parus dans les *Cahiers* sur la mosaïque de l'Hr Messaouda ⁽⁴⁾.

Liturgie et architecture : le problème de la contre-abside (p. 35-39). M. F. souligne que, dans le dernier état, la majeure partie de la nef centrale était occupée par les installations liturgiques. Il attribue cette importante transformation à une évolution de la liturgie et, à la suite de A. Grabar et P. Garrigue, la met sur le compte d'influences orientales qui aurait développé les rites processionnels. Mais ces rites sont complexes puisqu'à la synaxe eucharistique, célébrée désormais dans l'abside orientale, s'ajouteraient des cérémonies funéraires auxquelles le chœur occidental aurait été affecté. La fouille

⁽¹⁾ Mosaïque funéraire de *Tabarka* : P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques*, n° 1043, p. 333, photographie dans P. GAUCKLER, *Mosaïques tombales d'une chapelle des martyrs à Thabarca*, in *Monuments Piot* XIII, 1907, p. 215, fig. 12. — De *Thibari* : A. MERLIN, *Inscriptions latines de la Tunisie*, Paris 1944, n° 1365, photographie et description dans G.-G. LAPEYRE, *La basilique chrétienne en Tunisie*, in *Atti IV^o Cong. di Arch. cristiana*, op. cit., p. 233, fig. 30. — De *Kelibia* : J. CINTAS et N. D., op. cit., p. 226 et pl. XVIII, d; XXII, a et b; XXIV. — Ce type de vase se retrouve encore sur la mosaïque de la basilique de Bir Ftouha à Carthage : P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques*, n° 787, b, p. 264, photographie dans G.-G. LAPEYRE, op. cit., p. 231, fig. 29.

⁽²⁾ *Tripolitaine* : J. B. WARD PERKINS et R. G. GOODCHILD, *The Christian Antiquities of Tripolitania* (extrait de *Archaeologia*), Oxford 1953, p. 66 (Sabratha et Lepcis Magna). — *Iunca* : Ch. SAUMAGNE, *Les antiquités de la région de Sfax*, in *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques*, 1934-1935, p. 763, et G.-L. FEUILLE, *L'église de Iunca*, in *Revue tunisienne*, 1940, p. 39, n. 26. — *Carthage* : deux fragments inédits. — *Hippone* : H.-J. MARROU, *Épigraphie chrétienne d'Hippone à réminiscences virgiliennes*, in *Libya* I, 1953, p. 215-216, fig. 1-2. — Sur ce type de table, voir, en général, G. BRUSIN, *Due nuovi sacelli cristiani di Aquileia* (Quaderno n° 7 dell'Associazione nazionale per Aquileia), Aquilée 1961, p. 36 et suiv., avec la bibliographie récente.

Notons cependant que dans l'église III de Iunca (église cruciforme), la mosaïque d'abside, qui est beaucoup plus grande, ne couvre pas non plus toute la surface du *presbyterium* : P. GARRIGUE, *L'église byzantine de Iunca*, in *Mélanges de Rome*, LXV, 1953, p. 182.

⁽³⁾ M. F. s'étonne, p. 32, de la présence de taches sur le pelage d'un cerf adulte. Mais il me précise lui-même dans une lettre postérieure à la publication que ces taches sont caractéristiques du cerf local, *cervus elaphus barbarus* (voir, par exemple, L. LAVAUDEN, *La chasse et la faune cynégétique de Tunisie*, publié par la Direction générale de l'Agriculture, Tunis, 1924, p. 15).

Les agneaux affrontés, comme ceux de La Skhira (p. 34 et pl. XIV, 3), se retrouvent à l'emplacement de l'autel dans l'église d'El-Mouassat, dans la région de Sfax (L. POINSSOT et R. LANTIER, *L'église d'El-Mouassat*, in *Bulletin archéologique du Comité*, 1924, p. 173, photographie dans L. P. et R. L., *L'archéologie chrétienne en Tunisie*, in *Atti III^o Cong. intern. di Archeologia cristiana*, Vatican 1934, p. 396, fig. 6), dans la contre-abside-martyrium de l'église d'Uppenna (P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques*, n° 261, p. 92 et pl.); un autre panneau, qui correspondait probablement à l'emplacement de l'autel dans la basilique de Matifou, représente un troupeau de moutons autour de deux bergers (F.-G. de PACHTERE, *Inventaire des mosaïques*, III [Algérie], 1911, n° 349, p. 84; bonne photographie des restes du panneau dans L. LESCHI, *Études*, op. cit., p. 405, fig. 2).

⁽⁴⁾ H.-Ch. PUECH, *Le cerf et le serpent. Notes sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de l'Henchir Messaouda*, in *Cahiers* IV, 1949, p. 17-60.

de La Skhira pose donc encore une fois le problème si débattu de la contre-abside ⁽¹⁾.

On sait qu'avec l'Espagne, qui a subi dans d'autres domaines (celui, par exemple, de la mosaïque funéraire) l'influence africaine, l'Afrique du Nord a fourni la principale série d'églises paléochrétiennes à absides opposées. En voici la liste : Tipasa (église d'Alexandre), Matifou, Orléansville, Bulla Regia, Carthage (*Basilica Majorum*) ⁽²⁾, Uppenna, Mactar (basilique « des *Juvenes* ») et basilique des thermes du Nord, Mididi, Sbeitla (église de Bellator et église de Vitalis), Thélepte III, Iunca I, Iunca III (église cruciforme), La Skhira, Hr Goraat ez-Zid (près de Médenine), Sabratha I, Lepcis Magna I. Soit dix-huit monuments, dont dix dans la seule Byzacène. Mais cette liste n'est pas homogène. Essayons d'y voir plus clair.

Il faut d'abord mettre à part Lepcis I et Sabratha I où la seconde abside est un héritage de la basilique judiciaire romaine. On doit aussi distinguer les contre-absides situées dans l'axe de l'édifice, mais à l'extérieur de l'église proprement dite, de celles qui sont jointes à la basilique. Les premières sont des *martyria* indépendants ou des exèdres funéraires, généralement placés dans une *area* parsemée de tombes (Carthage, basilique des thermes du Nord à Mactar ⁽³⁾, Iunca I, monument à abside à l'Est de Iunca III ⁽⁴⁾, Sabratha I). Il reste donc treize contre-absides proprement dites, dont on éliminera Lepcis I pour la raison susdite. Sur ces douze contre-absides, une seule est probablement contemporaine de l'édifice principal (Uppenna). Huit ont été ajoutées à coup sûr, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur de l'ancienne façade (Tipasa, Matifou, Orléansville, Mididi, église de Bellator à Sbeitla, Thélepte III, La Skhira, Hr Goraat ez-Zid) ⁽⁵⁾. Le doute est permis pour l'église de Vitalis à Sbeitla ⁽⁶⁾. On ne peut rien dire de celle de Bulla Regia, qui est inédite, ni de la contre-abside qu'a possédée, selon toute vraisemblance, la basilique « des *Juvenes* » à Mactar, puisqu'elle a disparu dans l'état actuel. Le caractère secondaire de la contre-abside est souligné, soit par sa petite taille (Uppenna), soit par l'étroitesse de l'ouverture qui y donne accès (l'ancienne porte de façade ou un étroit portillon dans un chancel : ainsi à Tipasa, Matifou, Orléansville, Thélepte III et dans l'église de Vitalis à Sbeitla).

L'usage funéraire ou martyrial de la contre-abside est certain à Tipasa, Matifou, Orléansville, Uppenna, probable à Thélepte, possible à Hr Goraat ez-Zid ⁽⁷⁾. A La Skhira, c'est l'abside primitive qui a acquis un caractère funéraire; il est possible qu'il en ait été de même dans l'église de Bellator à Sbeitla ⁽⁸⁾.

⁽¹⁾ En dernier lieu : P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Rome 1958, p. 585-586, qui dénombre 11 monuments de ce type en Afrique et attribue à la contre-abside une valeur funéraire. Cf. J. B. WARD PERKINS et R. G. GOODCHILD, op. cit., p. 62.

⁽²⁾ A Carthage, il existe deux autres basiliques qui pourraient entrer dans cette série : Damous el-Karita avec son triconque opposé à l'entrée principale de l'église, et un modeste édifice encore inédit, qui a été récemment fouillé dans le voisinage des thermes d'Antonin.

⁽³⁾ Description sommaire par G. PICARD, *Bulletin archéologique du Comité*, 1955-1956, p. 175 (l'exèdre rectangulaire contient un autel-cippe).

⁽⁴⁾ Qui n'apparaît pas sur le plan de P. GARRIGUE, op. cit. Il faut utiliser celui de G.-L. FEUILLE, *Bulletin archéologique du Comité*, 1950, pl. VI, cf. p. 124-125. Je rappelle que A. GRABAR, *Basilique et baptistère groupés de part et d'autre de l'atrium*, in *Mélanges Abramié* I (= *Bull. Dalm.*, 1954-1957), Split 1957, p. 227-228, a proposé de reconnaître des baptistères dans les deux édifices annexés aux basiliques de Iunca; cf. A. KATCHATRIAN, *Les baptistères paléochrétiens* (recueils de plans de la collection chrétienne et byzantine de l'École des Hautes Études), Paris 1962, fig. 252-253.

⁽⁵⁾ Les deux basiliques du Mididi et d'Henchir Goraat ez-Zid sont sommairement publiées dans P. GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, pl. XXVIII, et par DE LARDEMELLE, *Bulletin archéologique du Comité*, 1932-1933, p. 477-480. Les plans montrent cependant clairement que l'une des absides est postérieure au reste de l'église.

⁽⁶⁾ Je ne suis pas entièrement convaincu par A. MERLIN, op. cit., in *Revue tunisienne*, 1917, p. 267, n. 2, qui affirme que les deux absides sont contemporaines. Je me permets de renvoyer à l'ouvrage que j'ai en préparation sur les monuments chrétiens de Sbeitla.

⁽⁷⁾ Pour cette dernière église, voir une observation de G.-L. Feuille, dont fait état G.-G. LAPEYRE, op. cit., in *Atti IV^o Cong. di Arch. cristiana*, p. 181, n. 6 (qui reproduit aussi le plan de Lardemelle).

⁽⁸⁾ Cf. provisoirement A. MERLIN, *Forum et églises de Sufetula* (Notes et documents de la Direction des Antiquités de Tunisie, V), Paris 1912, p. 39. L'édifice fera l'objet d'une nouvelle étude dans l'ouvrage annoncé.

Mais on remarque autre chose. Parmi les basiliques à contre-abside, plusieurs avaient leur abside primitive à l'Ouest (Thélepte III, église de Vitalis et peut-être celle de Bellator à Sbeitla, La Skhira, Hr Goraat ez-Zid). On peut se demander si, dans certains cas, il n'y a pas eu inversion d'orientation pour des raisons liturgiques à l'époque byzantine. On se souviendra, en effet, que, presque toujours en Tripolitaine et souvent en Tunisie (voir *supra*), les églises prébyzantines sont occidentées et les églises byzantines, orientées. Ce processus d'inversion, qui paraît certain à La Skhira, existe peut-être ailleurs, notamment à Sbeitla. De toute façon — et l'exemple de La Skhira le montre bien — l'explication « funéraire » et l'explication « liturgique » ne s'excluent pas : l'évolution de la liturgie aurait pu provoquer l'abandon de l'abside occidentale, et on l'aurait, par la suite, utilisée pour une sépulture privilégiée (pour un évêque, par exemple); ou, au contraire, ayant enterré un personnage de marque dans l'abside, le clergé aurait été amené à hâter la construction du nouveau *presbyterium*. A la lumière de ces remarques, il faudra reprendre l'examen de l'église III (ou cruciforme) de Iunca, où un massif semi-circulaire fait face à l'abside à l'Est de la nef centrale : P. Garrigue, à l'issue d'une fouille incomplète, a parlé, peut-être un peu hâtivement, d'ambon « syrien », alors qu'il n'en existe pas d'exemple dans le reste de l'Afrique du Nord ⁽¹⁾.

Le baptistère et ses annexes (p. 40-53). Il s'agit d'un groupe de salles aménagées au Sud-Ouest de l'église en même temps qu'on construisait l'abside orientale, c'est-à-dire certainement au VI^e siècle. On remarquera que ces pièces se trouvaient à un niveau supérieur à celui de la basilique (cf. la coupe du plan 4), mais, le sol n'ayant pas été sondé, on ne peut savoir pour le moment s'il existait au même endroit une installation baptismale antérieure. L'hypothèse, qui s'est vérifiée dans d'autres cas (par exemple, près de Kélibia ou à Uppenna) ⁽²⁾, devra être étudiée.

Derrière l'abside, après avoir traversé la « sacristie » sud-ouest, on pénètre dans un vestibule, peut-être voûté ⁽³⁾, garni de placards ou de banquettes ⁽⁴⁾, qui pourrait avoir servi de vestiaire ou de salle de service. Après avoir gravi quelques marches, on entre dans le baptistère proprement dit, qui, bien qu'à peu près carré (11 m × 9 m), n'a pas la forme centrée habituelle : il est partagé en trois nefs par deux files de colonnes et de demi-colonnes (pl. J = notre fig. 2). Cette disposition basilicale, qui intègre en quelque sorte à l'édifice baptismal la chapelle située souvent à proximité, est exceptionnelle en Afrique. Cependant, elle se retrouve peut-être aussi au baptistère de l'ancienne Meninx (= El-Kantara, Djerba), que M. F. n'a pas cité bien qu'il soit proche dans l'espace, et certainement contemporain de celui de La Skhira : le plan suggère, en effet, de chaque côté du baldaquin central, le tracé de deux stylobates où quelques bases étaient conservées en place (sont-ils contemporains ou antérieurs au baptistère?). En outre, ce baptistère de Meninx communiquait à travers une colonnade, avec une autre salle garnie de mosaïques dont le plan basilical (apparemment sans abside) est certain ⁽⁵⁾. L'ampleur et le luxe de la salle baptismale constituent à La Skhira une présomption de plus en faveur de la datation proposée par M. F.

La cuve, située sous un *ciborium* dont les piliers carrés en maçonnerie ⁽⁶⁾ supportaient probablement

⁽¹⁾ *Op. cit.*, in *Mélanges de Rome*, 1953, p. 191-194 : le prétendu ambon était probablement couvert d'un cul-de-four (p. 192), comportait un *synthronos* normal (p. 193) et était sans doute précédé d'un chœur (p. 193).

⁽²⁾ *Kélibia* : Chr. COURTOIS, *Sur un baptistère découvert dans la région du cap Bon*, in *Karthago* VI, 1955, p. 100 et fig. 1. — *Uppenna* : P. GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, p. 21. Cf. A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, fig. 221 et 260. — A Djémila, un baptistère antérieur à celui du V^e siècle a été également repéré, mais il n'était pas au même emplacement, et il n'a pas été décrit.

⁽³⁾ M. F. pense que seule la partie centrale du vestibule était voûtée (p. 40). La disposition des supports indiquerait plutôt une voûte en berceau partagée en trois travées par des doubleaux.

⁽⁴⁾ M. F. a trouvé le long des murs des massifs de terre hauts de 0,40 m à 0,50 m, recouverts de plâtre. Ne pouvant croire que des sièges soient si fragiles, il y voit des fonds de placards (p. 41). Mais j'ai constaté plusieurs fois qu'on n'hésitait pas à cette époque à construire des banquettes avec de la terre tassée et du plâtre : cf., par exemple, un *synthronos* de Sbeitla : *Mélanges de Rome*, 1956, p. 262 et fig. 5.

⁽⁵⁾ P. GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes de Tunisie*, pl. XXXII; cf. la description de l'*Inventaire des mosaïques*, II, n° 7, p. 5, et le plan partiel de A. KATCHATRIAN, *Baptistères paléochrétiens*, fig. 254.

⁽⁶⁾ Le pied des piliers étant seul conservé, il peut s'agir de socles hauts supportant des colonnettes.

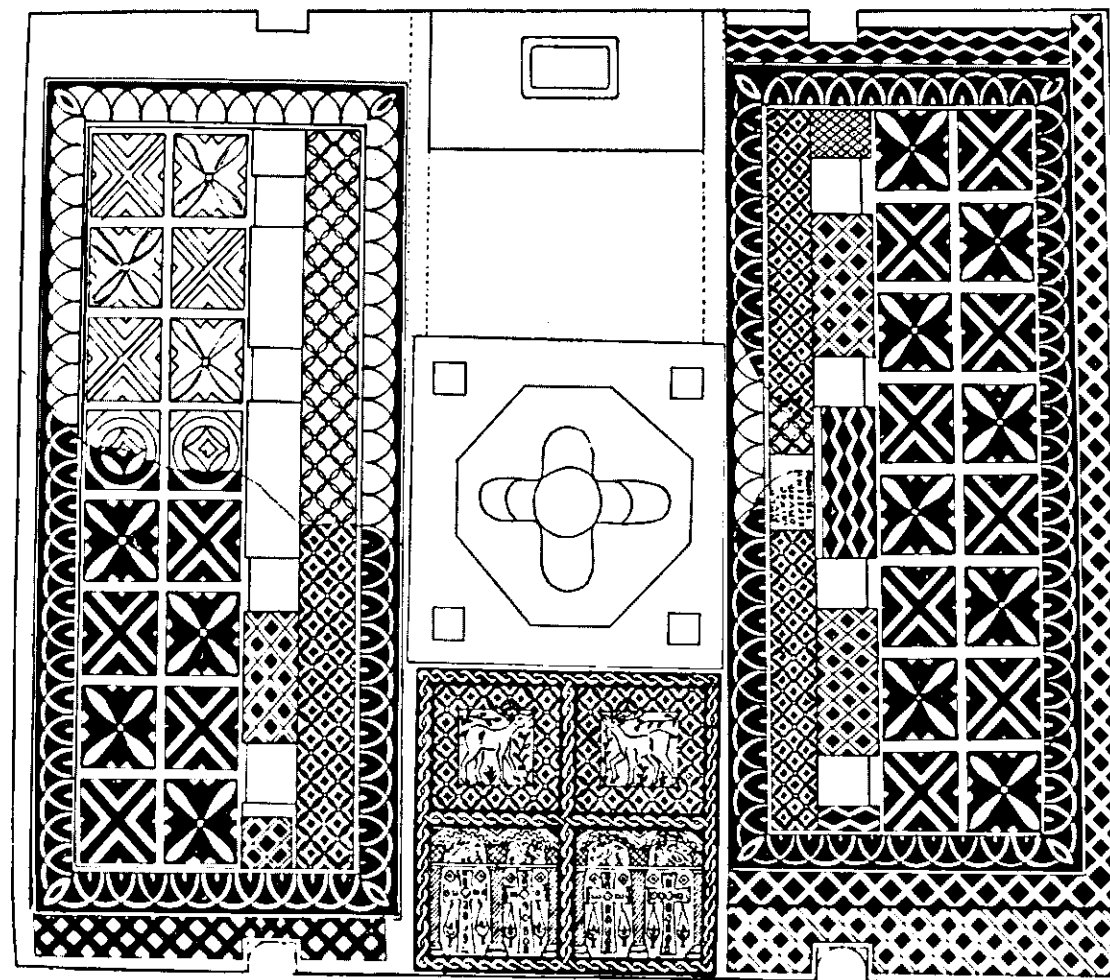


FIG. 2. — Plan du baptistère de la grande basilique avec ses pavements.

(La figure a été légèrement déformée dans les angles à la reproduction.)

une voûte légère (à armature de tubes de terre cuite), est simplement bétonnée et sa forme est irrégulière, comme il arrive souvent. Elle appartient au type connu des vasques cruciformes à extrémités arrondies (avec deux escaliers de descente) dont l'introduction en Afrique est maintenant bien datée ⁽¹⁾. Mais, comme dans l'église de Servus à Sbeitla ⁽²⁾, la cuve quadrilobée est inscrite dans un bassin polygonal

⁽¹⁾ Il suffit de renvoyer, après J. B. WARD PERKINS et R. G. GOODCHILD, *op. cit.*, p. 67-69, à l'article de Chr. COURTOIS sur le baptistère du cap Bon, *Karthago* VI, 1955, p. 106-114 et fig. 4-8, et aux quelques indications complémentaires que j'ai données dans les articles cités, *Cahiers* X, 1959, p. 138 et *Karthago* IX, 1958, p. 259-260.

⁽²⁾ A. MERLIN, *Forum et églises de Sufetula*, p. 33 et plan III = A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, fig. 258, 277. Je signale que ce baptistère est installé dans la *cella* d'un temple romain dont la cour a été transformée en basilique, comme j'ai pu l'établir avec M. A. Lézine. Tout ce qui a été dit sur le plan de l'édifice chrétien est donc sujet à caution. En

(ici octogonal, là hexagonal), et représente donc un compromis entre ces deux variétés de plans. Elle est profonde (1,30 m pour la piscine cruciforme + 0,30 m pour le bassin octogonal), mais, comme elle ne possède aucun dispositif d'adduction et d'évacuation, elle a dû servir à l'aspersion plutôt qu'à l'immersion.



FIG. 3. — Détail du panneau situé entre le seuil de la salle et la cuve baptismale.

Au Sud-Ouest de la salle, un bassin en pierre (1,50 m × 0,50 m × 0,45 m de profondeur), percé d'un trou, est placé sur une plate-forme légèrement surélevée. L'espace compris entre cette estrade et la cuve, isolé par des murettes latérales, n'est pas recouvert de mosaïque (cf. fig. 2)⁽¹⁾. Cet agencement pose le problème du rôle de la seconde cuve, comme dans les autres baptistères qui possèdent deux bassins.

Outre, le « couloir » limité par des *claustra* voisin du baptistère est, en réalité, le sanctuaire d'une petite chapelle annexe dont j'ai retrouvé l'abside. Le temple est étudié par A. LÉZINE dans ses *Études d'architecture romaine* (sous presse) et l'église fera l'objet d'un examen critique dans l'ouvrage sur les monuments chrétiens de Sbeitla.

⁽¹⁾ On constatera de minimes différences entre les deux plans dans le tracé de l'estrade et de la cuve secondaire (plan 5 et pl. J = nos fig. 1 et 2).

M. F., suivant l'opinion de G.-L. Feuille⁽¹⁾, pense qu'elle servait à contenir l'eau destinée au baptême (p. 45). Mais on sait qu'il existe d'autres hypothèses (bassin d'ablution ou vasque pour le baptême des enfants).

Comme le montre le dessin de M. F. (fig. 2), tout le reste du sol était recouvert de fort belles mosaïques. Les côtés de la salle sont décorés de motifs géométriques, sensiblement différents de ceux qui ont été signalés dans l'église (estrade orientale) : ils sont traités, à la manière des tapis, dans un style « arc-en-ciel », que l'on retrouve dans les mosaïques tardives de Thina, Meninx, El-Mouassat, Sbeitla, etc.⁽²⁾ : l'effet décoratif est dû plus à la variété des traits et des couleurs qu'à la finesse ou à l'originalité du dessin (pl. XX-XXI).

Le panneau situé entre la porte et la cuve, orienté vers la porte, est plus soigné et intéressant. Il est bordé et divisé en quatre compartiments par des torsades. Les deux compartiments voisins de la cuve contiennent des cerfs semblables à ceux de l'église, dont la tête est levée vers le bassin (pl. XXIII) : leur présence dans un baptistère est rituelle. Vers la porte, le motif est plus original : deux fois deux arcs accolés, supportés par des colonnes cannelées en spirale. Les chapiteaux, schématisés par un dessin réticulé, pourraient être de ces chapiteaux en forme de paniers que l'on rencontre à l'époque byzantine⁽³⁾. Sous la tringle reliant les colonnes, est représentée une croix latine gemmée. Suspendues aux bras de la croix par des chaînettes, des lampes allumées remplacent l'*alpha* et l'*omega* habituels⁽⁴⁾. Au-dessus, on aperçoit des rosaces qui semblent figurer des étoiles; dans le tympan, entre la tringle et l'arcature, une colombe est entourée de branches fleuries. La représentation de motifs symboliques sous un arc, notamment de la croix, n'est pas exceptionnelle. Ajoutons aux exemples cités par M. F. les mosaïques africaines d'Orléansville et de Djémila⁽⁵⁾. Mais l'association de la croix à des lampes est rare. L'auteur

⁽¹⁾ G.-L. FEUILLE, *Le baptistère de Iunca*, Cahiers III, 1948, p. 75-81, et principalement p. 76, 80 et fig. 1 = A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, fig. 263, 265. Je rappelle que P. LEMERLE, *Revue des Études byzantines*, 1950, p. 242, n° 184, a critiqué l'interprétation de Feuille et suggéré que ce prétendu bassin de Iunca pouvait être une crypte ou une fosse à reliques. C'est pourquoi je préfère appeler l'église du « baptistère », église I, l'église « cruciforme » publiée par P. Garrigue devenant l'église III.

On connaît des baptistères dotés d'une seconde cuve à côté de la principale, à Carthage (Bir Ftouha : J. VAULTRIN, *Les basiliques chrétiennes de Carthage*, in *Revue africaine* LXXIII, 1932, p. 227-243 et fig. 17 = A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, fig. 247) et à Hippone (E. MAREC, *Monuments chrétiens d'Hippone*, p. 108 = A. KATCHATRIAN, *op. cit.*, fig. 262).

⁽²⁾ *Meninx* : on doit se contenter de la description succincte de P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques* II, nos 7-8 et des dessins de Sadoux dans GAUCKLER, *Basiliques chrétiennes*, pl. XXXII. — *El-Mouassat* : L. POINSSOT et R. LANTIER, *op. cit.*, in *Bulletin archéologique du Comité*, 1924, p. 174; quelques photographies (mais non des motifs géométriques) dans L. POINSSOT et R. LANTIER, *op. cit.*, in *Atti III^e Cong. di Arch. cristiana*, p. 393 et suiv., fig. 2 et suiv. — *Sbeitla* : P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques* II, nos 338 et 340, p. 114-115.

⁽³⁾ On a trouvé des chapiteaux de ce type, de facture locale, par exemple en Tripolitaine (J. B. WARD PERKINS, et R. G. GOODCHILD, *op. cit.*, pl. XV) et à Sbeitla (N. D., *op. cit.*, in *Mélanges de Rome*, 1956, pl. III, 6). Mais on pourrait penser aussi à des chapiteaux décorés d'acanthes stylisées, comme les chapiteaux de *ciborium* de l'église II de Iunca (G.-L. FEUILLE, *op. cit.*, in *Revue tunisienne*, 1940, p. 41, et pl. I, 1-2) : il semble, en effet, que l'artiste ait indiqué des crochets sur les côtés des corbeilles.

⁽⁴⁾ M. F. décrit ces lampes comme des « coupes de lumière » dont il ne voit pas l'équivalent dans l'iconographie chrétienne. Ce type existait cependant, comme on peut le constater, par exemple, dans les illustrations du Psautier d'Utrecht qui copie des modèles antiques.

⁽⁵⁾ *Orléansville* : mosaïque de la contre-abside : F.-G. DE PACHTERE, *Inventaire des mosaïques* III, n° 452, p. 109; photographie, par exemple, dans L. LESCHI, *Études d'épigraphie, d'archéologie et d'histoire africaines*, p. 405, fig. 1 (triple arcature abritant, au centre, l'épithaphe de l'évêque Reparatus et, sur les côtés, des canthares où boivent des colombes : cette mosaïque, qui a subi des remaniements, pourrait être considérée comme une projection de la colonnade qui se trouvait à l'entrée de la contre-abside). — *Djémila* : mosaïques des entrecolonnements de l'église de Cresconius; photographies dans L. LESCHI, *op. cit.*, in *Atti IV^e Cong. di Arch. cristiana*, p. 160-161, fig. 11-12 = *Études*, *op. cit.*, p. 98-99 (là aussi le décor correspond dans une certaine mesure à l'architecture qui surplombait la mosaïque). — Je citerai pour mémoire une curieuse mosaïque du musée de Côme dont le décor architectural est très proche de celui de La Skhira : B. NOGARA, *I scavi della Società Bancaria Italiana. Il mosaico*, in *Riv. arch. della provincia e diocesi di Como*, fasc. 63-64, 1912, p. 71-83. — Notons aussi que la croix placée sous une arcature est fréquente sur les épitaphes de l'Ouest algérien.

a reproduit la croix du « baptistère » des catacombes de Pontien (Wilpert, *Pitture delle catacombe*, pl. 259, 1) dont les bras supportent des cierges allumés. Il a rapproché aussi de sa mosaïque un curieux motif qui décorait le pavement d'une synagogue palestinienne : ici, c'est le chandelier à sept branches qui est agrémenté de lampes pendant au bout de leurs chaînes. Enfin, il rappelle que sur plusieurs mosaïques tombales africaines (et sur des marbres italiens), on a représenté la croix encadrée de cierges⁽¹⁾. M. F. s'étend longuement sur le symbolisme probable de cette association qui évoque sans doute, sous différentes formes, la Vie éternelle à laquelle accède le nouveau baptisé. Ceci admis, je serais tenté de voir dans les quatre arcs alignés à l'entrée du baptistère le développement d'un *ciborium*, un *ciborium* qui serait d'ailleurs plus symbolique que réel puisque les détails architecturaux ne concordent pas avec les caractéristiques du baldaquin qui surmontait la vasque baptismale (colonnes au lieu de piliers).

Une inscription se lisait dans un cartouche, au Nord-Est du bassin, devant l'un des escaliers de descente. Un spécialiste tentera peut-être une restitution de ce texte très mutilé, probablement métrique (p. 47 et pl. XXII, 1). De l'autre côté du bassin, il y avait sans doute un symbole (croix ou chrisme) dont l'emplacement seul est visible.

Les dépendances. Quelques sépultures remarquables (p. 54-56). La basilique était entourée d'annexes assez confuses, dont le rapport avec l'église n'est pas encore bien établi. M. F. pense à un monastère, mais l'emplacement et les aménagements de la basilique, l'existence d'un baptistère, la présence d'une *vidua* parmi les fidèles enterrés à l'entour (voir *infra*) correspondent mieux aux besoins et à l'organisation d'une communauté urbaine ordinaire. On sait d'ailleurs que bien des églises africaines possèdent parfois des dépendances importantes (« quartiers chrétiens » d'Hippone, Djémila, Timgad, etc.). Parmi les annexes dégagées à La Skhira, signalons un portique qui borde le flanc sud-est de l'édifice : une disposition semblable existe à Sbeitla (église de Bellator)⁽²⁾.

Deux des tombes découvertes dans ces annexes méritent une attention particulière. La première est un sarcophage de pierre, placé contre la façade sous le portique, où avaient été rassemblés plusieurs squelettes (pl. M; XI, 1). Son couvercle a la forme d'une toiture à double pente avec acrotères. Ce type de sarcophage, plus fréquent dans les régions hellénisées, se retrouve en Tunisie, à Carthage et dans les environs, ainsi qu'aux îles Kneiss, à proximité de La Skhira⁽³⁾.

L'autre sépulture a été découverte dans une pièce voisine du baptistère (il eût été utile, pour la chronologie, de préciser le niveau de cette salle et le rapport qu'elle peut avoir avec le baptistère). La tombe était recouverte d'une mosaïque funéraire parfaitement conservée (pl. XXV = notre fig. 4), dont l'intérêt est d'autant plus grand qu'elle s'apparente de près à un type de dalle tombale répandu dans la région du cap Bon et dans le Sahel de Sousse. Au contraire, le groupe de mosaïques funéraires géographiquement le plus proche, celui de Sfax et de Thina, n'offre guère de point commun avec celle-ci, au moins si on en juge d'après les descriptions souvent sommaires et les quelques panneaux conservés⁽⁴⁾. Dans le cap Bon, près de Kélibia, une série de dalles ressemblant à celle de La Skhira a pu être datée

⁽¹⁾ Notamment à Kélibia : J. CINTAS et N. D., *op. cit.*, *Karthago* IX, p. 227. Sur ce motif, en dernier lieu : G. DE FRANCOVICH, *Studi sulla scultura ravennate*, in *Felix Ravenna*, fasc. 26-27, 1958, p. 96-109.

⁽²⁾ A. MERLIN, *Forum et églises de Sufetula*, p. 40 et pl. IV (mais ce côté de la basilique a fait l'objet de nombreux remaniements : il n'est pas sûr que le portique soit contemporain de l'église).

⁽³⁾ Sur les sarcophages de la région de Carthage : N. D. et A. LÉZINE, *op. cit.*, in *Cahiers* X, p. 92-95 et fig. 15. — Iles Kneiss : J. et P. CINTAS, *op. cit.*, in *Revue tunisienne*, 1940, p. 248.

⁽⁴⁾ P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques* II, nos 19-22, p. 13-14 (Thina); 36-60, p. 19-24 (Sfax); A. MERLIN, *ibid.*, Supplément, 1915, n° 60 d-f, p. 9. Cf. R. MASSIGLI, *Catalogue du musée de Sfax*, 1912, nos 27-34, p. 10-11 et pl. VII, 2; P. LA BLANCHÈRE et P. GAUCKLER, *Catalogue du musée Alaoui*, 1897, nos A 29-32, p. 14-15. En outre : A. MERLIN, *Inscriptions latines de la Tunisie*, Paris 1944, nos 86-88 (Thina), 96-97 (Sfax); cf. *Bulletin archéologique du Comité*, 1916, p. CLXIV-CLXVI; 1919, p. CCXXV-CCXXVI. — On distingue deux types principaux : l'un avec figuration humaine (orante, cavalier), l'autre, très simple, où un chrisme et l'épithaphe (disposée en lignes parallèles aux petits côtés) occupent la majeure partie du panneau. Le premier type est représenté aussi, semble-t-il, à Meninx (P. GAUCKLER, *Inventaire des mosaïques* II, n° 9, p. 6); le second se retrouve à Iunca (épithaphe de l'évêque Quodboldus : I. L. Tun., 75; cf. la description de G.-L. FEUILLE, *op. cit.*, in *Revue tunisienne*, 1940, p. 38-39).



4



5

FIG. 4. — Mosaïque tombale trouvée dans les annexes de la grande basilique de La Skhira.
FIG. 5. — Dalle provenant d'une église voisine de Kélibia, dans le cap Bor.

On notera la similitude de composition et surtout la forme, très rare, de la *tabella* d'épithaphe

du *ve* siècle, sans qu'on doive exclure le début du *vi*^e siècle⁽¹⁾. Dans le même ensemble, une tombe contemporaine de cette série, mais présentant certaines particularités qui l'avaient fait cataloguer à part, possède une *tabella* d'épithaphe qui a exactement la forme de celle de La Skhira; les lettres sont aussi, ce qui est rare, blanches sur fond de couleur (fig. 5)⁽²⁾. M. F. date sa dalle tombale de la fin du *ve* siècle d'après la forme du symbole et celle des lettres. La date semble vraisemblable. Il restera à déterminer s'il faut reculer vers le Sud les limites que j'avais assignées à la zone d'influence de l'école du cap Bon et du Sahel, ou si le panneau de La Skhira représente un cas exceptionnel d'imitation (ou d'importation?). L'hypothèse d'une ressemblance fortuite me paraît peu acceptable.

⁽¹⁾ *Op. cit.*, in *Karthago* IX, notamment p. 239-242. La date a été contestée par P. TESTINI, *Il complesso culturale scoperto nella regione di Kelibia*, in *Rivista di Archeologia cristiana* XXXVI, 1960, p. 138 et suiv., qui a proposé le *vi*^e siècle avancé. Je la défends à nouveau dans la chronique de *Karthago* XI (sous presse).

⁽²⁾ *Karthago* IX, p. 198, n° 39 et pl. XIV, c; pour la date, cf. p. 236-237.

L'épithaphe est également intéressante. D'abord *Matrona* est qualifiée de *vidua*, épithète relativement rare en épigraphie chrétienne⁽¹⁾. M. F. la rapproche de la *presbiterissa* d'Hippone et traduit, à la suite d'E. Marec⁽²⁾, « femme non mariée ou épouse d'un prêtre » (ce qui n'est pas la même chose). Mais la catégorie particulière des *viduae* existe dans l'organisation ecclésiastique⁽³⁾. Le problème irritant dans ce cas (comme pour *virgo* ou *puella*) est de savoir s'il s'agit bien d'une veuve ecclésiastique, *vidua Dei*, comme il est précisé parfois. Cependant, le fait que ce qualificatif représente la seule précision qui soit donnée sur la vie de *Matrona* amène à penser qu'on a voulu insister sur son état religieux. Ensuite, nous lisons *vixit in fide*. L'absence d'une mention d'âge après *vixit* ne doit pas surprendre : on trouve de même *vixit in pace* sans chiffre d'années⁽⁴⁾. Mais le remplacement de *pax* par *fides* est rare, comme M. F. l'a bien noté. On évoque parfois ainsi à Rome ou à Ostie la vie ou le repos dans la foi⁽⁵⁾. En Afrique, à Bénian, une formule analogue aurait, d'après P. Monceaux, un sens polémique anticatholique⁽⁶⁾. M. F. donnerait à celle de La Skhira la même signification, mais en pensant à une affirmation de l'orthodoxie⁽⁷⁾. Peut-être y a-t-il aussi là, comme il le suggère d'autre part, un simple équivalent du *fidelis* si fréquent. *Requievit in pace*, qui précède la date de décès, n'est pas courant dans le formulaire de la région de Sfax où la formule typique est *dormit in pace*; mais le verbe se retrouve à Iunca (épithaphe de l'évêque Quodbuldeus)⁽⁸⁾, à Sabratha, et dans la série de panneaux funéraires du cap Bon dont je viens de signaler la parenté avec la tombe de *Matrona*⁽⁹⁾ : peut-être le formulaire a-t-il subi en même temps que le décor l'influence des pratiques de cette région. L'absence de mention de l'indiction peut constituer un indice d'ancienneté relative puisque celle-ci n'apparaît qu'à l'époque byzantine.

Chronologie (p. 56-58). M. F. essaye de déterminer la chronologie absolue de sa grande basilique. Les éléments dont il dispose pour situer la date de la construction sont assez minces : il s'agit essentiellement d'un tesson qui porte une inscription peinte, datée par les paléographes du milieu du IV^e siècle (pl. XXVI). Ce tesson ayant été trouvé dans la basilique et pouvant provenir d'un vase liturgique, M. F. le prend comme *terminus ante quem*. En fait, rien n'interdit que l'église soit un peu plus tardive. Par contre, la date du deuxième état, nous l'avons déjà signalé, peut être établie avec une relative certitude (VI^e siècle). La basilique n'offrant aucune trace d'occupation islamique, l'auteur suppose qu'elle est restée en usage au début de l'époque arabe.

(1) H. LECLERCQ, *Dir. d'arch. chrét. et de liturgie*, s. v., XV, 2, col. 3023-3026, cite seulement deux épithaphe chrétiennes d'Afrique qui font allusion au veuvage : l'une de Carthage (C.I.L. VIII, 13427; cf. A.-L. DELATTRE, *L'épigraphie funéraire chrétienne à Carthage*, Tunis 1926, p. 64); l'autre de Tabarka, où il est certainement question du veuvage ecclésiastique (I. L. Tun., 1704 = E. DIEHL, I.L.C., 1743).

(2) E. MAREC, *Monuments chrétiens d'Hippone*, p. 60; cf. la mise au point d'H.-I. MARROU, *La basilique chrétienne d'Hippone d'après le résultat des dernières fouilles*, in *Revue des Études augustiniennes* VI, 1960, p. 136-137.

(3) Voir, par exemple, H. LECLERCQ, *op. cit.*, col. 3007 et suiv.; J. MAYER, *Monumenta de viduis... tractantia*, in *Florilegium patristicum*, fasc. XLII, Bonn 1938.

(4) Cf. E. DIEHL, I.L.C., 2686 = SILVAGNI, I.C.U.R., 2^e s., 2716 et d'autres exemples africains dans N. D., *op. cit.*, in *Karthago* IX, p. 211.

(5) Par exemple : E. DIEHL, I.L.C., 1602 A = SILVAGNI, I.C.U.R., 2^e s., 2033 (*Secundinea que recessit in fidem...*); 1602 B = SILVAGNI, 3363, 4060 (*Vonifatia vixit... in <f>idem in pace*); 702 = C.I.L., XIV, 1878 (*Felicia in pace in fide Dei...*). Cf. aussi l'épithaphe médiévale de Kairouan : I. L. Tun., 271.

(6) C.I.L., VIII, 21572 = E. DIEHL, I.L.C., 1826 adn. (les deux publications sont fautives; voir la bibliographie et la critique du texte dans N. D., *Notes d'épigraphie chrétienne africaine*, III, *Episcopus Unitatis*, in *Karthago* IX, 1958, p. 142, n. 22) : ...[requie]vit in fide Evange[lii]...]. Pour le commentaire : P. MONCEAUX, *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne* IV, Paris 1912, p. 482-483, qui insiste sur la mention de l'Évangile.

(7) Cette affirmation se retrouve à Madaure, par exemple, où on précise que des prêtres sont morts en exil *pro fide catolica* (GSELL, *Inscriptions latines de l'Algérie* I, 2759-2760 = E. DIEHL, I.L.C., 1601 A-B). Remarquons que des conflits entre catholiques et schismatiques sont attestés dans la région, aussi bien à Iunca qu'à Benefa où deux des évêques connus, sur quatre, sont donatistes.

(8) I. L. Tun., 75.

(9) Cf. *Karthago* IX, p. 214-215.

La petite basilique (p. 58-59; plan 5 = notre fig. 6)

ECHELLE 1 : 100

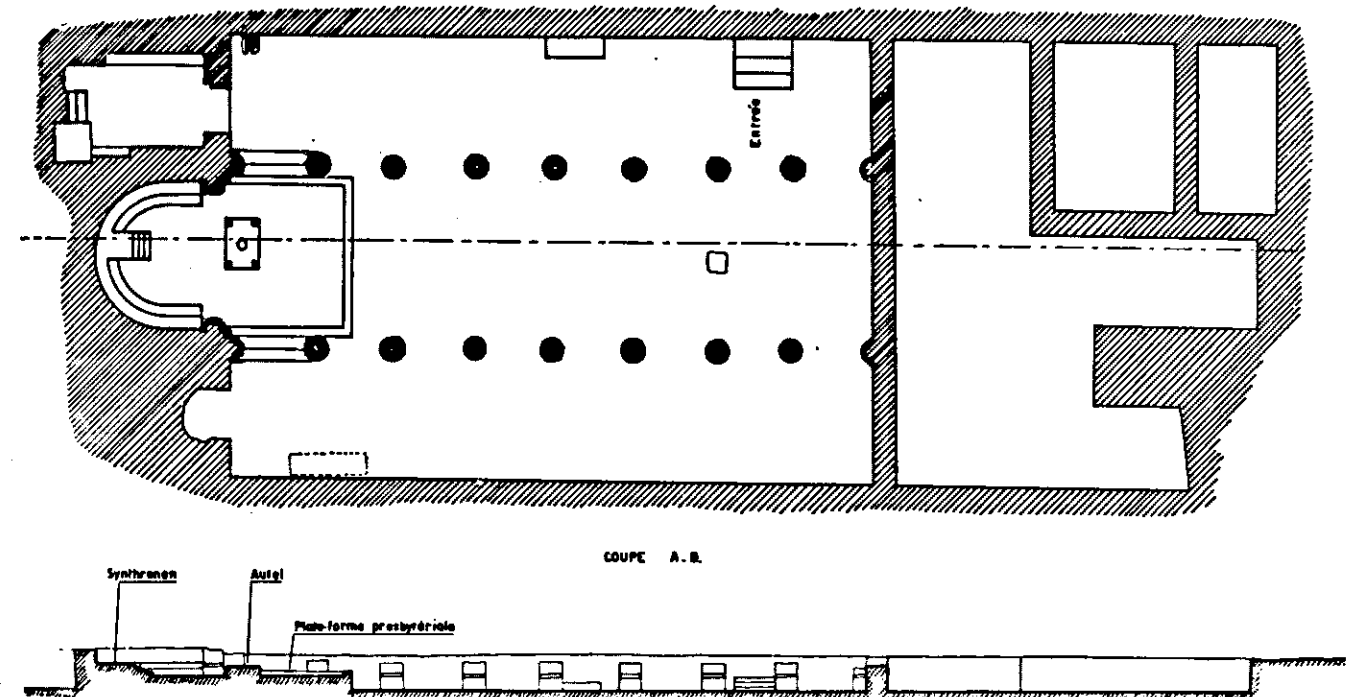


FIG. 6. — Petite basilique de La Skhira.

(Pour permettre une forte réduction, on n'a pas conservé le contour des bases de colonnes.)

M. F. décrit rapidement cet édifice cimétériel trouvé sur une hauteur qui domine le site (30 m), à environ 500 m de l'agglomération antique. Long de 20 m et large de 11,35 m, il est orienté au Nord-Est. Aménagé en contrebas du terrain environnant, il comporte trois nefs séparées par des colonnes de maçonnerie, auxquelles on accédait par un petit escalier latéral. L'abside surélevée est prolongée par une plate-forme rectangulaire, desservie par deux escaliers latéraux qui occupent les entrecolonnements voisins du *presbyterium*. La paroi interne de l'abside est bordée par les gradins d'un *synthronon* en maçonnerie, au milieu duquel (mais pas exactement dans l'axe de l'abside) fait saillie le soubassement de la chaire épiscopale avec son escalier d'accès. Le socle maçonné de l'autel (haut de 0,45 m), pourvu de quatre évidements pour les pieds de la *mensa* (et peut-être d'une cavité pour les reliques)⁽¹⁾, se dresse

(1) Non décrite dans le texte, elle figure, semble-t-il, sur le plan (fig. 6). La photographie de la pl. XXVIII, 1, ne permet pas de contrôler. Ce type de socle est fréquent en Tunisie aux V^e et VI^e siècles. J'ai étudié un exemplaire trouvé à Sbeitla (il y en a deux autres sur ce site) : *Trois inscriptions chrétiennes de Sbeitla*, in *Karthago*, VI, 1955, p. 81-82, fig. 3. Un autre a été mis au jour dans une chapelle annexe de l'église III de Iunca : P. GARRIGUE, *op. cit.*, in *Mélanges de Rome*, 1953, p. 195-196 et pl. V, 1. Nombreux exemples aussi en Tripolitaine : J. B. WARD PERKINS et R. G. GOODCHILD, *op. cit.*, p. 66.

encore sur la plate-forme du chœur. Au Sud-Est de l'abside, une pièce de service, qui communiquait seulement avec le bas-côté voisin, possédait plusieurs renforcements (placards) où l'on a retrouvé des débris de verre. De nombreuses sépultures avaient été creusées dans le sol de l'abside et des nefs.

M. F. considère cette basilique comme antérieure à l'autre, en raison de sa meilleure facture, de sa simplicité et de sa situation à l'extérieur de la ville. Ces deux derniers arguments ne valent pas pour une église cimétériale. Quant au mode de construction (moellons liés avec de la chaux), on le retrouve, semble-t-il, dans l'abside du VI^e siècle de la grande basilique (p. 27), qui est mieux bâtie que le *presbyterium* primitif. A m'en tenir aux aménagements, au mobilier liturgique (ci-après), je serais tenté, au contraire, de voir dans cette église un édifice assez tardif (V^e ou plutôt VI^e siècle). Je remarque aussi qu'elle est orientée.

Mobilier liturgique (p. 36-38, 58-59)

M. F. a eu la bonne fortune de trouver dans ses basiliques des restes du mobilier. Il s'agit d'abord de débris de table et de supports en marbre recueillis près de la plate-forme occidentale de la grande basilique (p. 36-38, pl. F, 1 et 4; G, 2; XVII). D'autres fragments de table proviennent du chœur de la petite basilique (pl. XXX, 1). Dans les deux cas, les tables étaient du type rectangulaire courant, à rebord mouluré, dont on a retrouvé différents exemplaires, par exemple à Iunca et en Tripolitaine⁽¹⁾. Les colonnettes d'autel trouvées dans la grande basilique, avec chapiteau et base d'un seul tenant, appartiennent aussi à une série bien représentée dans les monuments des V^e et VI^e siècles. M. F. s'interroge sur les caractéristiques de ces tables, et notamment sur la signification liturgique du rebord en saillie (communion sous les deux espèces ou libations sur une tombe) (p. 37), question superflue dans ce cas puisqu'il s'agit de la forme de table la plus couramment utilisée, même pour des usages profanes. Il note aussi d'assez nombreuses différences dans l'épaisseur et le décor des fragments qu'il a recueillis dans la grande basilique, et conclut à l'existence de plusieurs tables, dont il cherche à justifier la présence (tables d'offrandes, « liturgie sacrificielle » à valeur commémorative s'ajoutant à la synaxe eucharistique). Il y avait effectivement, d'après la disposition des lieux, un autel devant chacune des absides; devant l'abside occidentale, il a même existé deux autels successifs, et il est possible que l'on ait renouvelé la table et ses supports. Mais, par ailleurs, l'épaisseur du marbre et le profil des moulures peuvent varier d'un côté à l'autre sur une même table⁽²⁾. De même, une certaine disparité est chose courante pour les colonnettes. Or, il ne semble pas que M. F. dispose de plus de fragments qu'il n'en faut pour une seule table et ses supports (2 bases, 3 ou 4? chapiteaux).

Signalons aussi la découverte, dans l'abside de la petite basilique, d'une croix de bronze qui posédait encore des chaînettes fixées à ses deux extrémités (pl. XXX, 3). Il s'agit là, sans doute, d'un élément de la suspension d'un lustre (la chaîne mesure 2,40 m de longueur), analogue à celui que j'ai récemment signalé à Sbeitla⁽³⁾. La croix est de forme latine (0,14 m × 0,12 m) avec les extrémités pattées. Je ne la crois guère antérieure à la fin du V^e siècle; elle est plus probablement du VI^e siècle. C'est un indice de plus pour la datation de l'édifice.

On a trouvé également une cruche en terre cuite au même endroit. D'autres poteries, des plats, des lampes d'époque chrétienne ont été recueillis dans les nécropoles. M. F. les reproduit en photographie (pl. XXX, 2; XXXIV-XXXIX).

⁽¹⁾ Les exemples de Iunca sont cités par M. F., p. 37, n. 100. Pour la Tripolitaine : J. B. WARD PERKINS et R. G. GOODCHILD, *op. cit.*, p. 65-66 (Sabratha et El-Asabaa).

⁽²⁾ Je l'ai constaté plusieurs fois sur des tables de Sbeitla et de Carthage.

⁽³⁾ *Op. cit.*, in *Mélanges de Rome*, 1956, p. 260-261 et fig. 3. Une description plus complète de cet objet et une étude sur ce type de luminaire paraîtra dans le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1962.

* *

On voit l'intérêt tout particulier des découvertes de La Skhira et le nombre des problèmes qu'elles posent. M. et M^{me} Fendri ont loyalement fourni les données de ces problèmes et suggéré des solutions qui méritent toujours l'attention. La description est d'une abondance et d'une précision que l'on retrouve rarement dans les travaux consacrés aux monuments chrétiens d'Afrique du Nord. L'illustration est soignée, et des dessins, dus à M. Fendri, s'ajoutent aux photographies, permettant un double contrôle. La publication de *Basiliques chrétiennes de La Skhira* marque donc, après l'ouvrage de A. Berthier sur la Numidie centrale, la synthèse de J. B. Ward Perkins et R. G. Goodchild sur la Tripolitaine, le livre d'E. Marec sur les monuments chrétiens d'Hippone, une nouvelle étape dans la renaissance d'une discipline que l'on avait quelque peu délaissée depuis Gsell. On regrettera peut-être que M. Fendri, qui abordait, comme il le rappelle lui-même, une spécialité nouvelle, ne nous ait pas fait suffisamment profiter de sa propre expérience, en accordant une confiance parfois excessive à ses prédécesseurs. Il a donné, en effet, à ses commentaires un tour très général, faisant appel fréquemment aux ouvrages de synthèse ou à des travaux intéressant des régions éloignées de l'Afrique. Il disposait pourtant sur place d'un matériel de comparaison abondant, qu'il connaît bien, mais dont il ne semble pas avoir tiré tout le parti possible. On est frappé notamment par la parenté que présentent les basiliques de La Skhira avec celles qui avaient été fouillées dans le voisinage, à Iunca, par G.-L. Feuille et P. Garrigue. Il faut donc espérer que l'exploration de ce site, interrompue depuis une dizaine d'années, sera bientôt reprise à la lumière des découvertes de La Skhira.

Paris, juillet 1962.

Noël DUVAL.

ÉTUDES CRITIQUES

par

ANDRÉ GRABAR

I. UN LEXIQUE DE L'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE

Un auteur autrichien, Hans Aurenhammer, a le courage d'entreprendre la publication, par fascicules d'aspect fort modeste (de 80 à 120 pages petit in-8°), un *Lexicon der christlichen Ikonographie*. Son éditeur est : Brüder Hollinek, à Vienne, Autriche, spécialisé dans la publication de lexiques. Avec trois fascicules parus en quatre ans (1959-1962), on en est à la page 384 et seulement à l'article « Blasius ». Il faudra l'espace de plus d'une vie humaine pour mener à bien cette entreprise, dont beaucoup de nous, ses lecteurs actuels, ne verront probablement pas la fin, même en admettant que pendant plusieurs décades on saura réunir les conditions nécessaires pour la parution régulière des fascicules.

Mais quel que soit le sort de cet ouvrage dans l'avenir, les fascicules publiés de ce *Lexique* se recommandent par le sérieux avec lequel furent choisis les sujets des notices qu'on y trouve, l'abondance et la précision de l'information, la compétence générale de l'auteur en matière d'iconographie chrétienne, pour toutes les périodes et les arts de tous les pays. Pour donner une idée du nombre des sujets relevés, disons qu'il y a neuf « entrées » pour Abel, et vingt-trois pour Adam et Ève. Une notice complète comprend une indication des sources écrites, une description sommaire de l'image envisagée et de ses variantes, avec une brève bibliographie. Le tout est concis, les textes et les références bibliographiques ne vont pas au-delà de l'essentiel, mais là où j'ai pu en juger par expérience personnelle, le choix est fait avec compétence et soin. M. Aurenhammer guide bien son lecteur, et on ne peut que recommander cet ouvrage en cours de publication à tous ceux qui s'interrogent sur le sens et l'histoire des images chrétiennes, depuis les origines jusqu'à la Renaissance et même jusqu'à l'époque moderne.

Ceci dit, et sans mettre en doute l'utilité des lexiques de l'iconographie, à commencer par le célèbre et monumental *Index* iconographique de Princeton, nous connaissons tous les limites des services qu'ils sont capables de nous rendre. Ces services sont très grands lorsque, connaissant le sujet d'une image, nous désirons avoir des précisions sur sa signification ou sur les origines et l'histoire de l'image en question, ou encore si on part d'un sujet emprunté à un texte et exprimé verbalement, et qu'on voudrait en connaître des équivalences iconographiques. Mais les lexiques iconographiques ne viennent guère à notre secours lorsque nous ne pouvons pas mettre un nom à une image, c'est-à-dire lorsqu'on ignore le sujet de l'image donnée. Et les lexiques sont plus inefficaces encore toutes les fois qu'on a affaire à l'expression iconographique de notions générales, d'idées morales, de sujets irrationnels. Le cas s'aggrave lorsque les images qui les interprètent ne le font pas directement (par exemple à l'aide de

personnifications), mais en faisant appel à des allusions que l'iconographe peut être amené à reconnaître dans les répertoires les plus variés, guidé par des théologiens ou une symbolique familière à son milieu. Ainsi, l'Incarnation, ou la fête du Dimanche, ou la notion de l'Universalité. Les lexiques n'offrent pas d'« entrées » pour des recherches dans cette direction, quoiqu'on soit d'accord, aujourd'hui, pour reconnaître que c'est de ce côté — et non pas pour enregistrer les variantes dans la représentation de telle scène évangélique — que va surtout notre curiosité. Enfin on trouve les lexiques également désarmés quand on essaie de les interroger sur l'expression iconographique de n'importe quelle notion plus complexe, si elle recourt à la juxtaposition, dans un ordre qui peut avoir son importance, de plusieurs figurations distinctes. Pour en déchiffrer le sens, il faut considérer ensemble ce groupe d'images volontairement rapprochées, et il se trouve parfois que le sens d'une image — même d'une scène biblique banale — change en fonction du « contexte » qui est le sien. Une image de Daniel dans la fosse aux lions peut simplement évoquer cet épisode de l'histoire du prophète, mais aussi se présenter en paradigme du salut, ou encore en symbole eucharistique.

De même qu'il existe des dictionnaires « dans les deux sens » (grec-français et français-grec, etc.), de même on souhaiterait des lexiques iconographiques qui seraient complémentaires de ceux de Princeton ou de M. Aurenhammer, en partant, non pas des sujets des images, mais des thèmes auxquels ces images correspondent. Ce qui, en dehors du reste (voir *supra*), contribuerait aux études, si fructueuses par ailleurs mais défavorisées par les lexiques iconographiques actuels, de l'iconographie qui fait appel simultanément à un groupe ou cycle d'images. Un vocabulaire de ce genre irait donc au-delà des « entrées » — qui font pendant aux mots isolés, et retiendra aussi des « entrées » qui correspondent à des locutions entières (cycle du chœur de Saint-Vital, du Portail Royal de Chartres). Il indiquerait aussi les « synonymes » et « homonymes » iconographiques. Les synonymes iconographiques sont évidemment les images qui, malgré leurs sujets distincts, ont la même valeur sémantique (cf. les images paléochrétiennes qui représentent des scènes bibliques et évangéliques différentes, mais signifient toutes : le salut d'un fidèle de Dieu; voir aussi les groupes d'images dans les vitraux didactiques du XII^e et XIII^e siècle; on constate que, dans certaines conditions précises, par exemple dans l'art funéraire des III^e-V^e siècles ou sur tel objet, certaines images deviennent synonymes, tandis que dans d'autres conditions, elles ne le sont pas, par exemple dans des manuscrits illustrés de l'Écriture).

Les « homonymes » iconographiques sont à enregistrer également, c'est-à-dire des images d'aspect identique ou presque, mais auxquelles on donne un sens différent; ici encore le « contexte » iconographique et la fonction du monument aident à reconnaître le sens qu'il convient de retenir (cf. les Orantes, les Christ en adolescent, la croix).

Des vocabulaires iconographiques de ce genre complèteraient utilement les lexiques habituels. Mais, en attendant, on consultera avec profit les lexiques dont on dispose, et notamment celui de M. Aurenhammer qui, malgré l'absence de toute illustration, ne manquera pas de rendre de bons services.

II. NOUVELLES DÉCOUVERTES DE SYNAGOGUES ANTIQUES EN PALESTINE ET À OSTIE

L'importante synagogue de Ma'on (Nirim) n'a été connue jusqu'ici que par de brèves notices que lui consacrèrent divers périodiques, à l'époque de sa découverte. Nous disposons maintenant d'une publication scientifique de ce monument de la fin du VI^e siècle, œuvre collective de plusieurs archéologues israéliens parue dans *Bulletin III* du « Louis M. Rabinowitz Fund for the Exploration of Ancient Synagogues » auprès de l'Université de Jérusalem (Jérusalem, 1960). Cette synagogue rentre dans la catégorie des salles de prière à abside saillante; elle conserve en très grande partie un pavement en mosaïque d'un type connu et qui, à cette époque, en Palestine, sert parallèlement à la décoration des synagogues et des églises. Sur fond blanc, on y voit une vigne géante qui, dans les enroulements assez réguliers de ses tiges, abrite animaux et oiseaux, voire des corbeilles des fruits que la terre produit. Dans *Cahiers archéologiques* XII, nous avons étudié ce thème, et nous nous proposons d'y revenir,

en rapport avec les figurations juives et chrétiennes des animaux-thème biblique. En attendant, relevons à Ma'on (Nirim), tout au haut de la figuration multiforme de la « Vigne du Seigneur », la présence des principaux symboles du judaïsme, qui semblent ainsi présider à cette figuration : le chandelier à sept branches (*menorah*) flanqué de deux lions (de Juda) et de deux palmiers sont les plus importants de ces symboles. Immédiatement au-dessous apparaissent deux images que nous croyons également symboliques : un oiseau dans une cage et une poule qui pond un œuf (cf. notre article des *Cahiers archéologiques* XII, 1962, p. 124). De très bonnes planches reproduisent le détail de ces mosaïques, ainsi que des chapiteaux marqués au signe du chandelier, et les inscriptions.

Le même volume comprend plusieurs autres études, plus brèves, consacrées à des synagogues antiques en Israël, et notamment aux fouilles en cours d'une synagogue à Césarée, et à l'inscription-dédicace sur le linteau de la synagogue de Nabratein (le texte, qui date du VI^e siècle, évoquerait une reconstruction et non pas la fondation de ce monument).

Au printemps 1962, la grande presse (et à Paris, la revue *France-Israël*, numéro d'avril 1962) a fait connaître la découverte des ruines d'une synagogue à Hamat-Tibériade, qui semble être particulièrement importante. Il s'agirait d'une basilique à trois nefs orientée du Nord au Sud, qui serait du IV^e siècle. La mosaïque de pavement, qui serait aussi ancienne (et par conséquent antérieure à toutes les mosaïques de pavement à figures, juives et chrétiennes, qu'on ait trouvées jusqu'ici en Palestine) présente les mêmes sujets, ou presque, que la mosaïque de pavement du VI^e siècle, dans la synagogue de Beth-Alfa : devant le chevet, l'arche de la Loi flanquée du chandelier à sept branches; au milieu, les symboles des douze zodiaques autour du soleil, et les quatre saisons; du côté de l'entrée, une inscription-dédicace en grec, entre deux lions. Les premières photographies de ces mosaïques qu'il nous a été donné de voir montrent une belle qualité technique et une fidélité remarquable au goût classique (malgré le reflet du type ethnique juif sur certains visages, par exemple la personnification de l'été). Si les études ultérieures confirment la datation proposée dans ces premières relations de la découverte, ce monument est appelé à devenir célèbre. Dès à présent, il vient confirmer la priorité des pavements des synagogues avec figurations iconographiques sur ceux des églises, et l'ancienneté des représentations du zodiaque autour du soleil, dans les synagogues, avec la symbolique qui s'y rattache (cf. notre article : *Cahiers archéologiques* XII, p. 151).

Les fouilles de la synagogue déterrée à Ostie n'étaient pas terminées lorsque nous avons visité ce chantier, début mai 1962. Une publication, que nous espérons prochaine, fera connaître, avec la précision nécessaire, ce monument important. Il s'agit pour l'instant de signaler aux lecteurs de ce recueil cette découverte importante. Quelle que soit la date des premières installations du culte juif dans l'édifice déterrée, et même si l'on ne tient compte que de l'abside de la Tora (qui semble avoir été ajoutée, au IV^e siècle, à des installations plus anciennes), nous sommes en présence de la seule synagogue antique, en Europe occidentale. Je n'oublie certes pas les ruines d'une salle de culte particulière qui fut découverte récemment à Aquilée (ruines dites « La chiesa di Monastero » : G. BRUSIN et P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957, p. 309 et suiv.).

Mais, s'il est raisonnable de l'identifier avec une synagogue, on ne saurait l'affirmer sans réserves, faute d'indications directes sur le culte qu'on y célébrait. À Ostie, les symboles juifs trouvés *in situ* désignent une synagogue sans hésitation possible. Il n'est certes pas étonnant de la trouver dans le grand port d'Ostie, qui devait compter une population juive importante et, par son intermédiaire, connaître des apports de l'art juif des grandes cités du Levant. On retrouve effectivement, dans la synagogue d'Ostie, plusieurs caractéristiques des synagogues de Palestine et de Doura : salle rectangulaire (sans colonnades intérieures?) avec une abside, représentation du groupe des symboles de la religion juive dont le chandelier à sept branches est le principal, sur deux éléments architecturaux symétriques (face des corbeaux qui, soutenus par deux colonnettes, supportaient probablement un dais genre ciborium), de part et d'autre de la niche de la Tora. C'est un aménagement très semblable à celui de la synagogue de Doura (peintures sur la façade du dais), et un groupement de figurations qui plus d'une fois a été répété, en Terre Sainte, sur la mosaïque transversale devant le chevet de la synagogue : dans certains cas, comme à Nirim, Naaran et Beth Alfa, ces mosaïques montrent deux motifs identiques (chandeliers, lions) autour d'une image de l'armoire de la Tora. Les fidèles qui, dans la synagogue d'Ostie, se tenaient devant cette armoire

(placée dans l'abside) avaient devant leurs yeux un groupement identique : l'armoire de la Tora abritée par la niche de l'abside et, au devant, encadrant l'abside, deux fois le chandelier. Les Juifs d'Ostie ont probablement tenu à se conformer aux usages qui régnaient dans les synagogues du Levant.

C'est lorsque cette notice était déjà composée que j'ai eu connaissance d'un premier article, bien illustré, consacré à ce monument : M. Floriani Squarciapino, *La sinagoga di Ostia*, dans *Bullettino d'Arte*, n° IV, oct.-déc. 1961, p. 326-337.

III. ICONOGRAPHIE DE LA VIERGE

G. A. WELLEN, *Theotokos. Eine ikonografische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit.*, Utrecht 1960, 260 pages in-8°, 48 figures et 3 tables de monuments sur 6 dépliants.

Je recommande à chacun qui s'intéresse à l'iconographie chrétienne et surtout à ceux qui en étudient les débuts, la monographie de G. A. Wellen consacrée aux images de la Vierge. Il s'agit d'une thèse de doctorat préparée sous la direction de F. G. L. Van der Meer sur un sujet d'ensemble qui — l'auteur le rappelle dans sa Préface — n'avait pas été traité depuis 1914-1915. C'est à cette date, en effet, que N. P. Kondakov fit paraître les deux volumes de son « Iconographie de la Mère de Dieu », — ouvrage de pionnier et fort précieux, mais qui, rédigé en russe et publié pendant la première guerre mondiale, a été moins consulté qu'il ne le mérite, et qui de toute façon ne correspond plus aux connaissances qu'on peut avoir actuellement de l'iconographie la plus ancienne de la Vierge Marie.

Ce domaine s'est sensiblement élargi depuis 1914, mais le jeune archéologue hollandais n'a pas été arrêté ni par la bibliographie très étendue ni par le nombre considérable de monuments qu'il avait à connaître. Il n'a pas été submergé par cette documentation et a su la présenter très clairement, en décrivant les images de la Vierge, dans un certain ordre qui est *grosso modo* chronologique, et en résumant les explications qu'on en a données, avec un sens critique qui lui fait honneur.

Voici les groupes de figurations que M. Wellen étudie successivement :

1. Marie dans les plus anciennes images de l'incarnation (prophétie de Balaam, Adoration des Mages, Nativité); 2. Marie dans les images du cycle christologique, de 400 à 800 (l'auteur relève seize sujets évangéliques où l'on voit apparaître la Mère de Dieu, depuis l'Annonciation jusqu'à la Pentecôte); 3. Marie dans les scènes réunies sur l'arc triomphal de Santa Maria Maggiore, à Rome; 4. Les « images autonomes » de la Théotocos d'après les exemples du haut Moyen Age; 5. Les plus anciennes icônes de la Mère de Dieu.

Le dernier chapitre est plutôt un appendice à celui qui le précède, car les quelques icônes anciennes qui nous sont parvenues nous offrent bien des « images autonomes » de la Théotocos, et leur iconographie rejoint les types décrits au chapitre IV. Rien n'est plus normal d'ailleurs, puisque les peintures murales reproduisent les traits des icônes, et inversement les peintures de chevalet imitant des œuvres monumentales.

On pourrait se demander aussi s'il était heureux, du point de vue de la méthode, que les mosaïques de Santa Maria Maggiore, si célèbres qu'elles soient, soient présentées en un chapitre spécial (ch. III). Car il ne s'agit, en fait, que d'un cas particulier du cycle christologique, auquel l'auteur consacre tout le chapitre II. Il y a même, dans le cycle de Santa Maria Maggiore, plusieurs scènes où Marie n'apparaît pas, comme cela est normal dans un cycle iconographique centré sur le Christ.

Enfin, au premier et au second chapitre, on considère, en fait, des figurations analogues, dans ce sens que Marie n'y apparaît qu'en fonction de l'histoire de l'incarnation. Ceci est vrai par conséquent de toutes les images de la Vierge, sauf les images « autonomes » examinées aux chapitres IV et V. En généralisant, on pourrait dire : quel que soit le personnage dont on considère l'iconographie (Marie, le Christ ou n'importe quel saint), on aura toujours affaire, d'une part, à son portrait pris isolément, et d'autre part, aux épisodes tirés de sa « vie » ou de son « histoire ». Il aurait été préférable, par conséquent, de n'envisager que ces deux catégories pour les images de la Mère de Dieu. Le classement y aurait gagné en netteté. Certes, comme l'auteur, je suis persuadé que les mêmes épisodes évangéliques peuvent être

traités avec ou sans intention de mettre en relief le rôle de la Théotocos (par exemple, l'Adoration des Mages); mais ce n'est que dans les cas extrêmes que la volonté de l'iconographe devient évidente, tandis que des quantités d'images laissent la place au doute : est-ce surtout l'image de la Mère de Dieu? Est-ce principalement l'image de la glorification de l'Enfant divin? Comme on l'a dit plus haut, les mêmes hésitations existent quant au thème principal du cycle entier de l'arc triomphal de Santa Maria Maggiore.

Mais ces quelques incertitudes mises à part, M. Wellen a fait œuvre utile, et le lecteur trouvera dans son ouvrage une information abondante et sûre sur l'iconographie mariologique et les études qui lui ont été consacrées. Il est vrai que son ouvrage résume plutôt les travaux antérieurs qu'il n'ouvre de perspectives nouvelles. A mon avis, on ne fera progresser l'étude de cette iconographie, et de la création des premières images de la Théotocos, qu'en « situant » les diverses figurations paléochrétiennes de Marie dans le « contexte » de l'imagerie contemporaine. C'est ainsi que les diverses « images autonomes » de la Mère de Dieu devraient être vues en fonction des catégories courantes de portraits officiels et privés de l'époque. On pourrait reprocher à M. Wellen d'avoir négligé ce genre d'investigations typologiques, dans un sens plus large de ce terme, et d'avoir par là détaché l'iconographie de la Théotocos de ce qui en était l'arrière-plan, à savoir les usages de l'époque en cette matière.

IV. DEUX MANCHETTES ÉMAILLÉES BYZANTINES

Σ. Πελεκανίδη, *Τὰ χρυσὰ βυζαντινὰ κοσμήματα τῆς Θεσσαλονίκης*, dans *Δελτίον τῆς χριστ. ἀρχαιολ. εταιρείας*. Série 4, vol. I, Athènes 1959.

L'auteur décrit et étudie un trésor d'objets byzantins en or, qui fut trouvé accidentellement, en 1956 à Thessalonique. A côté de quelques bijoux, sans valeur ni intérêt archéologique, ce trésor comprend une paire de « manchettes » en or décorées d'émaux qui sont remarquables à bien des égards. M. Pélékanidis a eu le mérite de reconnaître le grand intérêt de ces deux objets, de les avoir interprétés comme des *βραχιόλια* des textes byzantins du Moyen Age (CONST. PORPHYR, *De caerim.* II, 12, 10) et attribués très correctement au IX^e-X^e siècle (fig. 1, 2 et 3).

Nous souscrivons à ces conclusions de M. Pélékanidis, mais voudrions joindre au dossier de ces deux « manchettes » quelques pièces complémentaires.

Il y a d'abord le témoignage des images byzantines qui nous certifient que les manchettes agrémentées d'un décor quelconque étaient d'un emploi courant, au Moyen Age. Le costume ecclésiastique et le costume des laïques, hommes et femmes, comportait couramment des manchettes de ce genre, et M. Pélékanidis a pu sans peine en citer de nombreux exemples. Mais autant que je vois, toutes ces images représentent des manchettes souples, faites avec une étoffe quelconque, et non pas des manchettes rigides en métal, comme les objets trouvés à Thessalonique. Une paire de manchettes souples à décor brodé de style byzantin nous est conservée à la Schatzkammer de Vienne (Autriche) : ce sont les manchettes de la « dalmatique » du roi normand Roger II (H. FILLITZ, *Die Insignien und Kleinoden des heil. röm. Reiches*, Vienne-Münich 1954, pl. 29-30). Sur les images byzantines, les ornements que décorent les manchettes ne sont précisés qu'exceptionnellement. C'est le cas d'un ivoire du X^e siècle, à Dumbarton Oaks (*Handbook* 1955, n° 233, p. 118), où l'on aperçoit, sur les manchettes d'un empereur, un gros motif rectangulaire qui fait penser aux rectangles émaillés des manchettes de Thessalonique. Mais tandis que l'ivoire évoque plutôt un cabochon rectangulaire isolé, les pièces de Thessalonique sont tapissées de motifs de cette forme, et ces motifs sont entièrement émaillés.

Nous connaissons ce procédé de décoration — en succession continue de pièces émaillées rectangulaires — d'après certains calices du Trésor de Saint-Marc, qui sont du X^e siècle et proviennent des ateliers de Constantinople. Parmi ces pièces figurent deux calices au nom d'un empereur Romanos (Romain Lecapène ou plutôt Romain II). La fonction liturgique de ces vases a fait choisir des images de saints, pour décorer ces plaquettes émaillées, tandis que sur les manchettes de Thessalonique on n'y voit que des motifs ornementaux : palmettes, fleurons, oiseaux. Puisqu'on évoque les calices du Trésor de Saint-Marc, rappelons que l'un de ceux qui remontent sûrement au X^e siècle (Pasini n° 61),

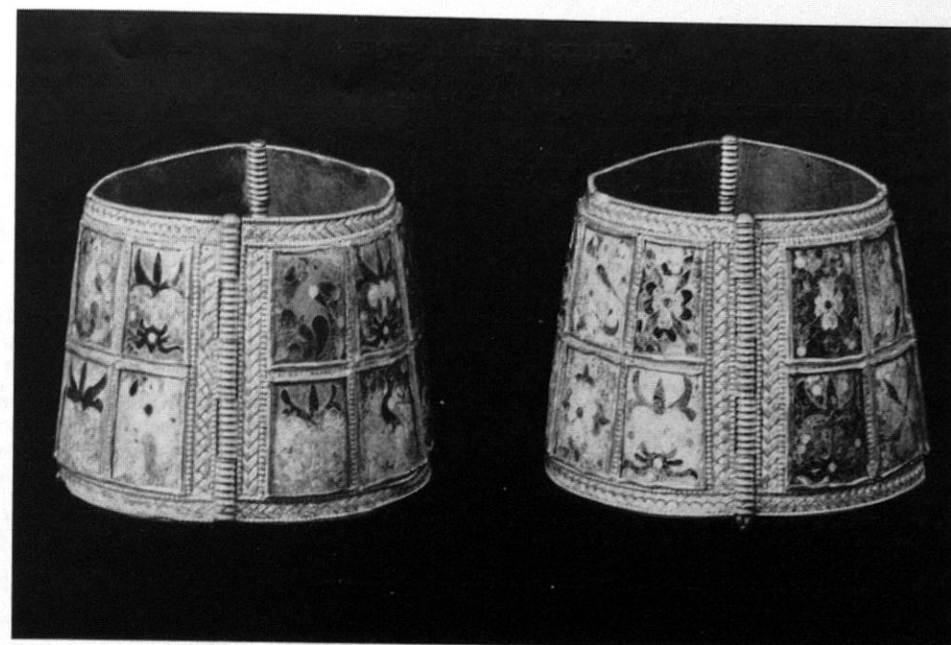
offre, lui aussi (mais à côté d'images de saints), des motifs émaillés à palmette, de forme semblable.

Une particularité distingue les émaux byzantins du IX^e et du début du X^e siècle et disparaît plus tard : l'émail y recouvre les motifs et le fond qui les entoure, et le fond est d'un vert émeraude. Une reliure à émaux à la Marcienne et la couronne votive de Léon VI, au Trésor de Saint-Marc, sont de bons exemples de cette façon archaïque, qui est celle des manchettes de Thessalonique. C'est la première fois qu'on la voit appliquée au décor d'objets importants à usage profane, qui de ce fait se laissent attribuer, avec plus de sûreté encore, au IX^e-X^e siècle. J'aurais précisé : plutôt au commencement de cette période, mais sans trop insister sur cette préférence, car les boucles d'oreille émaillées du Musée de Berlin, sur lesquelles une inscription reproduit le nom de Jean Tzimiscès, s'en tiennent encore au procédé des fonds émaillés. S'agirait-il (pour ces boucles) de produits provinciaux, siciliens?

Les manchettes de Thessalonique n'ont rien de provincial quant à la technique de l'émail, qui est bonne, ou au choix des motifs ornementaux. Je ne crois pas qu'il soit utile, comme le fait M. Pélékanidis, de rappeler les lointaines analogies sassanides ou omeyyades des palmettes qu'on observe sur les manchettes de Thessalonique, car nous disposons d'un grand nombre de répliques byzantines de ces ornements. Ils y apparaissent d'abord aux V^e et VI^e siècles, puis vers la fin du IX^e et au X^e siècle (voir pour le VI^e siècle les reliefs architecturaux provenant de Saint-Polyeucte, à Constantinople, découverts récemment, et pour le début du X^e [911], des reliefs de même destination à l'église de Constantin Lips [dite Fener Issa] également à Constantinople, et de nombreux décors de manuscrits, de céramiques et de tissus constantinopolitains de la même époque). Nous réunissons un grand nombre d'exemples de ce décor d'origine iranienne, mais interprété par les Grecs de Constantinople, notamment sous les Macédoniens, dans notre ouvrage à paraître prochainement sur la sculpture byzantine. Il suffira de dire, pour l'instant, que les palmettes et les rosaces des manchettes de Thessalonique, avec leur dessin ferme et rigide, rentrent entièrement dans cette catégorie, dont la mode a dû décliner vers la fin du X^e siècle. C'est pour une autre raison encore que je daterais ces manchettes du commencement de la période des Macédoniens : à cause du motif de l'oiseau qu'on y trouve, et qui, d'un dessin très schématique certes, n'est nullement tributaire des modèles sassanides ou islamiques de ce genre de stylisations. Les schémas orientaux, pour les images décoratives d'oiseaux, sont encore absents sur les reliefs de Skripou, en Béotie, et de son groupe (dernier tiers du IX^e siècle), tandis qu'ils prédominent dans les décors byzantins du X^e siècle, en commençant par les reliefs de l'église de Constantin Lips (Fener Issa).

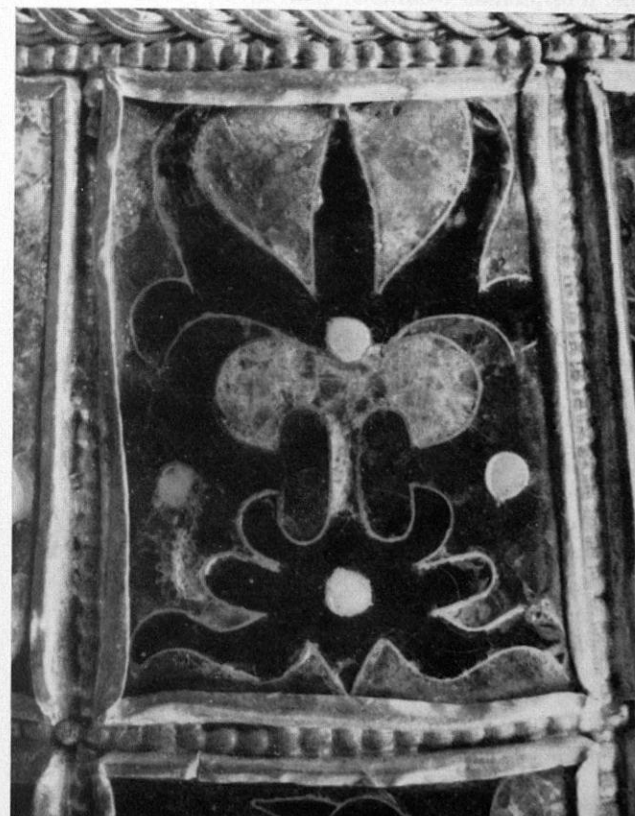
Le seul motif des manchettes de Thessalonique qui de prime abord ne me paraît pas typiquement byzantin est celui des bandes-tresses, qui encadrent les plaquettes émaillées. Non pas que la tresse en général ait été ignorée des Byzantins, mais je ne lui trouve pas d'analogies sur d'autres pièces connues de l'orfèvrerie byzantine. Mais cela ne tient probablement qu'à l'extrême rareté des pièces originales de l'orfèvrerie byzantine du haut Moyen Âge, et surtout de l'orfèvrerie profane. On devrait citer, malgré tout, un exemple de tresse analogue, sur une sacoché byzantine du Musée germanique de Nuremberg. Le décor de l'avant, avec cette tresse, les plaquettes cruciformes et en forme de nœud, et les rangées de petits cabochons carrés ou en pétales de rose (encore un motif acclimaté à Byzance, mais iranien à l'origine), appartient à la même famille que les ornements des manchettes de Thessalonique. On pourrait faire remonter cette sacoché ou du moins son décor en orfèvrerie au X^e siècle tandis que d'ordinaire on l'attribue au XI^e siècle (Victor H. ELBERN, *Das erste Jahrtausend, etc.*, Tafelband, Dusseldorf 1962, p. 70, pl. 314).

Les manchettes rigides à décor émaillé trouvées à Thessalonique sont seules, actuellement, à représenter ce genre de parure byzantine (plutôt féminine que masculine, quant aux pièces de Thessalonique). Mais une réplique occidentale d'un objet analogue nous est conservée au Trésor de la cathédrale de Hildesheim, en Allemagne. Percy SCHRAMM (*Herrschaftszeichen und Staatsymbolik* II, Stuttgart 1955, p. 544 et suiv., pl. LXI, fig. 77, 78) a décrit et reproduit cet objet sous le nom d'*armilla*, qu'il croit avoir été confectionnée pour une reine inconnue, aux environs de l'an mil. La manchette était composée (depuis le XII^e siècle (?), elle a été incorporée dans une couronne qui surmonte le reliquaire de saint Oswald, au Trésor de la cathédrale de Hildesheim), de quatre éléments rigides de forme trapézoïdale exactement comme celles de Thessalonique, et comme sur celles-ci, chacun de ces éléments est orné de quatre pièces émaillées rectangulaires, avec des ornements divers. Seule différence (en dehors du



Phot. St. Pélékanidis.

FIG. 1. — Thessalonique. Musée. Manchettes byzantines.



Phot. St. Pélékanidis.

FIG. 2. — Détail de la fig. 1.



Phot. St. Pélékanidis.

FIG. 3. — Détail de la fig. 1.

choix des motifs ornementaux) : les rectangles émaillés sont séparés les uns des autres par une bande en or à filigranes et cabochons, bande qui, en outre, encadre chacune des quatre plaques de l'*armilla* de Hildesheim. Cette pièce curieuse nous donne une idée des variations qu'on pouvait apporter au décor des manchettes en métal, dont — grâce à la découverte des pièces de Thessalonique — nous savons maintenant l'origine byzantine.

Cette découverte nous permet de rectifier certaines conclusions que M. Schramm a pensé pouvoir tirer de l'examen de l'*armilla* de Hildesheim : il s'agit bien d'une manchette qu'on portait au poignet, et non pas d'une *armilla* véritable qui se portait sur l'avant-bras. Ce genre de manchette imitait des pièces byzantines, et ne devra donc plus compter parmi les ornements princiers d'origine germanique. Rien ne prouve que ce genre de manchette ait été réservé à des rois, des princes ou à des dignitaires, ni qu'elles aient été portées par les femmes seulement. Il n'y a que les dimensions des pièces de Thessalonique et de Hildesheim qui nous font penser que, dans ce cas précis, on a affaire à une parure féminine, sans préjudice de l'usage de toutes les manchettes semblables.

V. PÉNÉTRATION BYZANTINE EN ISLANDE ET EN SCANDINAVIE

Selma JÓNSDÓTTIR, *An 11th century Byzantine Last Judgement in Iceland*, Reykjavik 1959 (publié par la « Almenna Bókafélagio »).

Depuis 1924, la Galerie nationale d'art (Listasafa Ríkisins) d'Islande à Reykjavik est en possession de fragments d'une grande figuration du Jugement dernier qui fait l'objet de cette monographie. Elle a pour auteur une jeune archéologue islandaise, conservateur à cette Galerie, qui a eu le mérite de reconnaître dans ce monument une œuvre médiévale ancienne, d'inspiration byzantine. C'est bien pour la première fois qu'on signale une œuvre inspirée par Byzance sur la lointaine île d'Islande, et c'est à ce titre surtout qu'il convient de souligner l'intérêt de cette découverte.

Il s'agit de fragments d'une image monumentale du Jugement dernier qui, gravée sur les planches autrefois juxtaposées d'un revêtement intérieur d'une salle, devait en occuper un mur entier. Cette salle ou « hall », comme l'appelle l'auteur, se trouvait d'abord dans la localité dite Flatatunga (mais les planches gravées furent recueillies dans une ferme de Bjarnastadahlid).

Les morceaux conservés et excellemment photographiés et publiés par S. Jónsdóttir correspondent à la partie inférieure de l'ensemble initial. On y trouve, en effet, les éléments des divers motifs qui montrent le sort réservé aux justes et surtout aux damnés, après le Jugement. L'iconographie de ces images — dont quelques-unes sont d'une force expressive remarquable — est indiscutablement byzantine, et l'auteur est donc entièrement justifié lorsqu'il compare ces images gravées à toutes les figurations connues du XI^e et du XII^e siècle, qui reproduisent la version byzantine du Jugement dernier. Ces rapprochements montrent que l'auteur s'était bien informé sur les mosaïques et les icônes byzantines (y compris un ivoire) de cette catégorie. Mais les fresques manquent, dans son répertoire, et cela tient probablement à ce que, pour l'époque envisagée, presque tous les exemples du Jugement dernier en peinture murale se trouvent dans les pays slaves et en Transcaucasie. Ce n'est là, évidemment, que l'effet du hasard, et on regrettera cette lacune, dans l'ouvrage de S. Jónsdóttir étant donné surtout que le Jugement dernier islandais était une image monumentale.

Cependant, certains détails de costume (couvre-chef de Marie), le dessin des pieds, etc., montrent que l'auteur de cette œuvre n'était pas tributaire uniquement de modèles byzantins. Il les interprétait à sa façon, et ce style suppose une formation occidentale. C'est en Italie méridionale, et notamment dans les *scriptoria* du grand couvent bénédictin du Mont-Cassin, que M^{lle} Jónsdóttir situe le milieu artistique qui aurait pu former le modèle du Jugement dernier islandais, car, comme chacun le sait, c'était un lieu de rencontre des traditions latines et des traditions byzantines dans l'art. Aux XI^e et XII^e siècles, l'iconographie byzantine y était pratiquée couramment.

Mais il ne s'agit là que d'une hypothèse, qui ne s'appuie que sur des considérations générales relatives à l'art, à l'exclusion de tout fait historique précis. Nous ne pensons pas qu'elle doive être retenue,

et cela d'autant moins que, sur le plan de l'iconographie elle-même, la seule image connue du Jugement dernier, dans une œuvre des milieux du Mont-Cassin — la fresque célèbre de Sant Angelo in Formis (fig. 8 de la monographie) — suit une version iconographique distincte de celle de l'image islandaise.

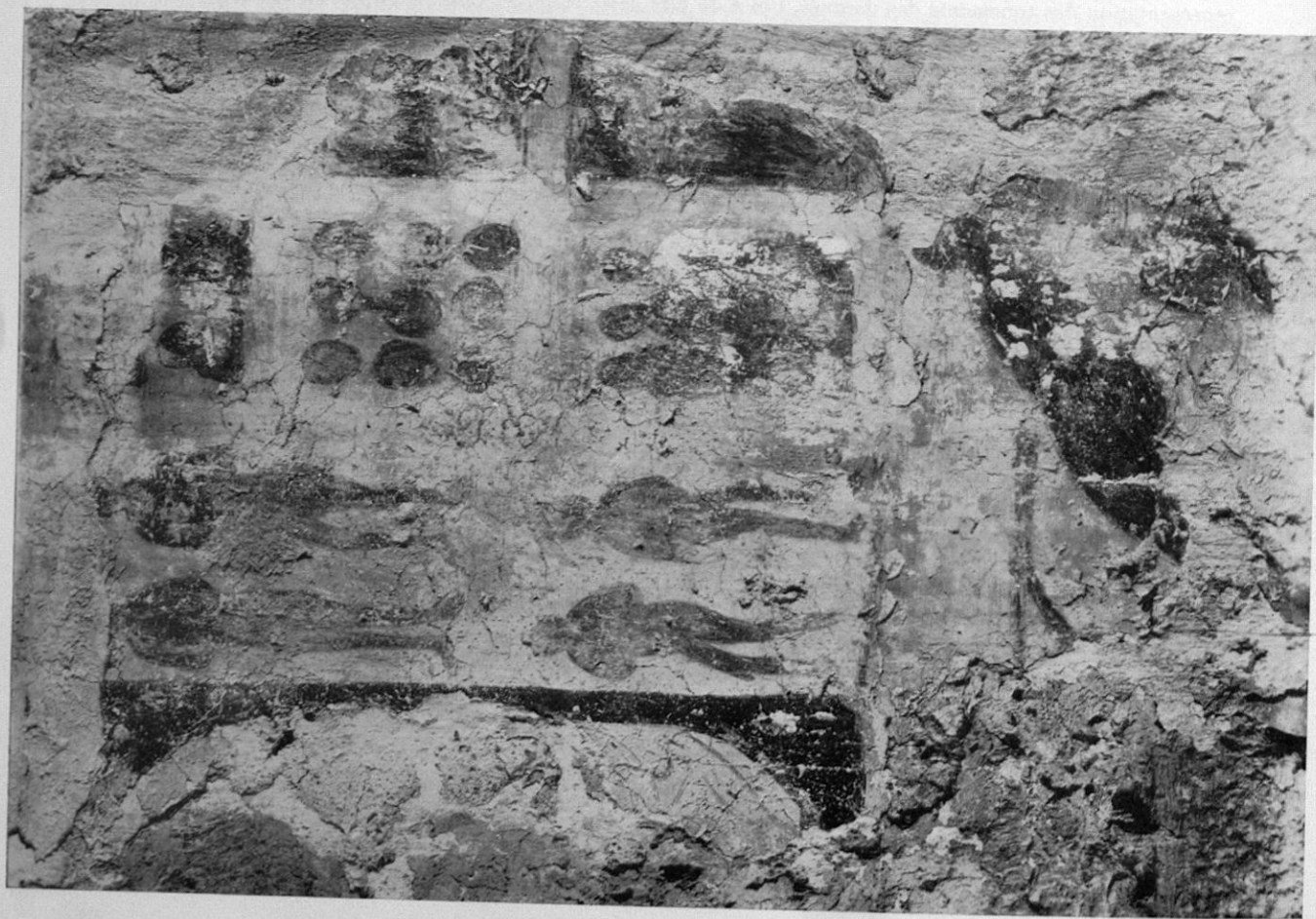
Il est plus raisonnable, selon nous, de penser à une influence de l'art byzantin transmise par la Scandinavie, pays d'origine des Islandais et de leur art médiéval. Certes, depuis la petite monographie de M. Arne (*La Suède et l'Orient*, Stockholm 1912), l'étude des byzantinismes dans l'art des pays scandinaves a peu progressé, et on ne peut que le regretter. Mais des travaux des historiens qui retrouvent, en Suède, des traces d'une mission byzantine antérieure à la mission latine; les découvertes de fresques d'un style byzantin très pur, en Suède centrale (à paraître prochainement), nous font espérer une prochaine étude plus approfondie de la « question byzantine » dans les arts scandinaves, et plus spécialement dans l'art de la Suède.

Les documents archéologiques sur lesquels on s'appuiera sont en grande partie des pièces d'orfèvrerie, mais aussi des peintures murales du XII^e siècle. L'île de Gotland en conserverait plusieurs ensemble qui apparaîtront — nous a-t-on dit récemment — lorsqu'on les dégagera des crépis qui les recouvrent depuis des siècles. Des fragments de deux de ces décorations peintes étaient visibles, en 1953, lorsque, sous la conduite du regretté J. Roosval, nous avons pu les examiner sur place. C'était dans les églises de Källunge et de Garde. Dans les deux cas, il s'agit de peintures que leur style nous fait dater du XII^e siècle. En reproduisant quelques photographies de ces fresques, que nous devons à la photothèque du Musée historique de Stockholm, nous poursuivons deux buts : rappeler le courant « byzantin » dans l'art scandinave du Moyen Âge, et donner une idée plus précise des modèles possibles du Jugement dernier islandais.

C'est dans l'église de Källunge que nous avons relevé des morceaux d'un Jugement dernier qui y occupe, selon la tradition byzantine (depuis Torcello jusqu'à Novgorod), le mur ouest de l'église. A Källunge, il est figuré sur le mur ouest du narthex. Au haut du mur, j'ai relevé — au cours d'une visite rapide — les apôtres-juges sur leurs sièges, et des anges debout derrière eux (et dans le nombre, un ange de grande beauté); tandis qu'au bas du mur, j'ai pu déchiffrer (fig. 1) certaines parties d'une représentation des tourments des damnés, qui a dû être assez étendue. Comme on le voit sur la photographie, c'est une présentation du sujet qui rappelle, non seulement Torcello et d'autres monuments byzantins, mais aussi les fragments conservés de l'image d'Islande : sur un espace divisé en compartiments rectangulaires, des personnages nus debout, des rangées de têtes séparées du corps, des figures groupées. Cette fresque du Gotland a bien plus de chance de nous rapprocher des modèles du monument islandais que les œuvres problématiques du Mont-Cassin.

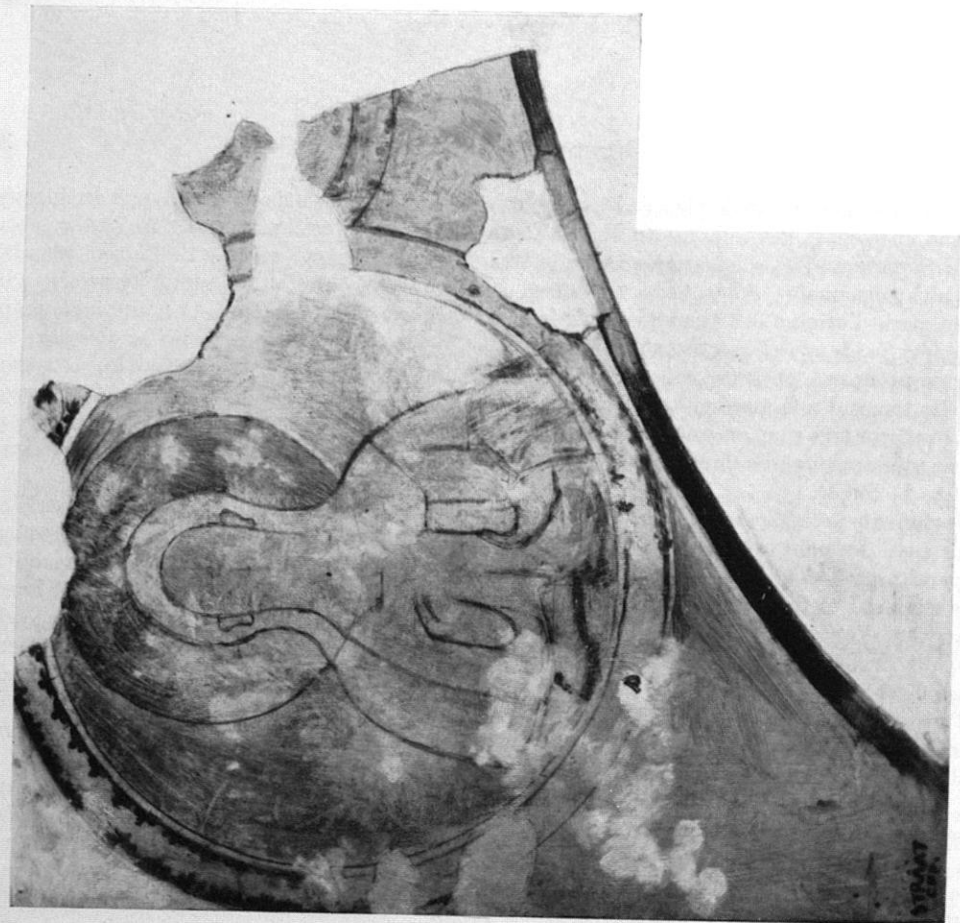
Sur le mur est du narthex de la même église de Källunge, on reconnaît un saint en buste, dans un médaillon (fig. 2); au-dessus de lui, un Chemin de la Croix avec Simon de Cyrénaïque portant la croix (fig. 3), selon un type iconographique courant dans l'art byzantin, et un registre plus bas, un groupe de deux cavaliers devant une colline sur laquelle on entrevoit (couchés?) de petits personnages ou des cadavres, tandis qu'à côté du sommet on aperçoit les traces d'un autre petit personnage (fig. 4). S'agit-il d'une scène tirée de l'histoire des Mages et du Massacre des Innocents? Dans l'intrados de l'arc qui fait communiquer le narthex avec la nef (ou l'église avec le chœur?), on trouve, sous l'image (effacée) du Christ (?), deux saints guerriers sous des arcs trilobés (fig. 5) et, au-dessous, deux bustes de saints. Le même arc trilobé sert de cadre au Chemin de la Croix. C'est un motif courant dans les peintures murales byzantines du XII^e siècle. Exemples : Djudevi Stupovi, Serbie; Bačkovo, Bulgarie; Spas Neredica, Novgorod. Enfin, au-dessus du même passage, mais du côté est (mur ouest de la nef ou du chœur) : deux médaillons avec des bustes d'évêques.

L'église de Källunge, si on y enlevait systématiquement le crépis, ferait certainement apparaître d'autres éléments du même décor peint. Il en est de même de l'église de Garde. Lors de notre visite, nous y avons aperçu, sur le mur ouest et sur les parties adjacentes des murs latéraux, à la hauteur de la galerie des orgues, des traces substantielles de scènes religieuses : sur le mur ouest, c'était probablement un Jugement dernier, sur les autres murs, deux registres d'images dont une Résurrection de Lazare (?). En 1953, les seules peintures en bon état occupaient l'arc de passage dans la nef. On y voyait (nos fig. 6, 7), sous une croix dans un médaillon et entre deux bordures d'ornements byzantins, deux saints



1

FIG. 1 et 2. — Ile de Gotland, Källunge. Jugement dernier (détail). — Un saint dans un médaillon (prophète ?).



2

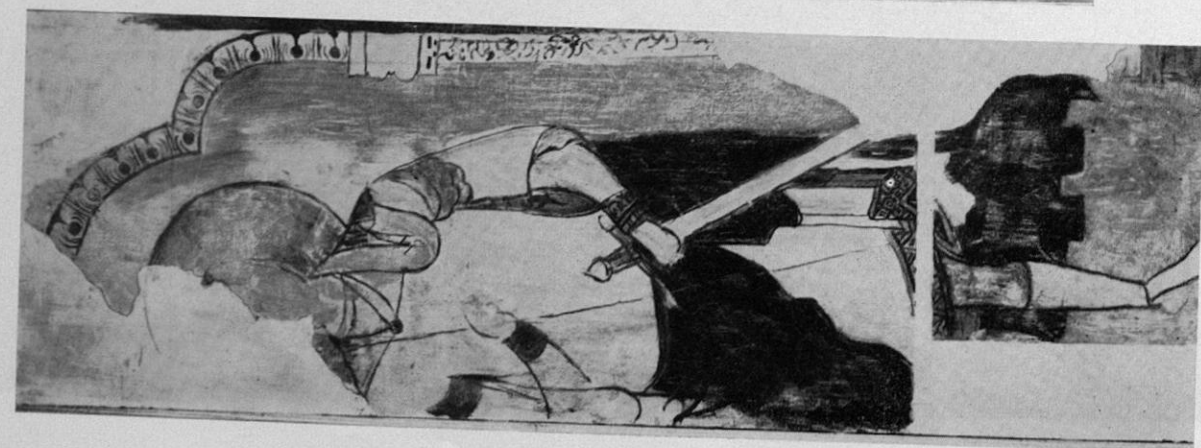


3



4

FIG. 3 et 4. — Ile de Gotland, Källunge. Deux saints cavaliers. — Chemin de la Croix.



5



6



7

FIG. 5, 6 et 7. — Ile de Gotland. — 5. Källunge. Un saint guerrier. — 6 et 7. Garde. Deux saints martyrs et décor oriental.

martyrs debout. Le type physique, la facture des visages, les costumes, la petite croix — attribut des martyrs — tout y est parfaitement byzantin. Non moins byzantins sont les arcs trilobés, les mêmes qu'à Källunge, et la bande ornementale qui lie le médaillon de la clef de l'arc aux arcs-cadres des martyrs, en formant un nœud dans l'intervalle. Ces deux images, avec leurs cadres, s'apparentent plus spécialement aux fresques de la deuxième moitié du XII^e siècle, dans les églises de Novgorod (Spas Naredica) et Staraja Ladoga, c'est-à-dire aux exemples de peintures murales de style et de facture byzantins les plus rapprochés géographiquement de l'île de Gotland. Étant donné les rapports politiques et économiques très étroits qui, à l'époque de ces peintures, rattachaient Gotland à Novgorod, qui à son tour, par Kiev et les grands fleuves russes, était en relations suivies avec Constantinople, c'est de ce côté qu'il est normal de chercher les voies de pénétration byzantine en Scandinavie et, de là, en Islande.

André GRABAR.

CORRIGENDA

à l'article de J. LAFONTAINE, *Sarica kilise en Cappadoce*, imprimé dans les *Cahiers archéologiques*, XII, 1961, p. 263-284.

- Page 268, note 2, ligne 2, au lieu de « hérôs », lire « Hérôa ».
- Page 272, ligne 14, lire « THC ».
- Page 277, ligne 19, après « Christ », ajouter « autres que la Nativité ».
- Page 277, ligne 21, lire « la même ».

TABLE DES MATIÈRES

du volume XIII

	Pages
J. SCHWARTZ, <i>Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat</i>	1
Sahoko TSUJI, <i>Les portes de Sainte-Sabine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension</i>	13
Démocratie HEMMERDINGER-ILIADOU, <i>Les données archéologiques dans la version grecque des sermons de saint Ephrem le Syrien</i>	29
H. ROSENAU, <i>Textual gleanings on Jewish Art</i>	39
N. THIERRY, <i>Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri</i>	43
André GRABAR, <i>Un reliquaire provenant d'Isaurie</i>	49
M. A. SACOPOULO, <i>La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre</i>	61
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>Les sculptures et objets préromans retrouvés dans les fouilles de 1860 et de 1886 à Saint-Martin de Tours</i>	85
Paolo VERZONE, <i>Gli monasteri de Acik Serai in Cappadocia</i>	119
G. MORACCHINI, <i>Le pavement en mosaïque de la basilique paléo-chrétienne et du baptistère de Mariana (Corse)</i>	137
Feridun DIRIMTEKIN, <i>Les fouilles faites en 1945-1947 et en 1958-1960, entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, à Istanbul</i>	161
I. BARNEA, <i>Les monuments rupestres de Basarabi en Dobroudja</i>	187
Sirarpie DER NERSESSIAN, <i>Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange</i>	209
Inge HACKER-SÜCK, <i>La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France</i>	217
MÉLANGES :	
Dom Odon LAMOTTE, <i>Description des mosaïques de la Daurade à Toulouse</i>	261
May VIEILLARD-TROIEKOUROFF, <i>À propos de Germigny-des-Prés</i>	267
Noël DUVAL, <i>Deux basiliques chrétiennes de Tunisie méridionale</i>	269
André GRABAR, <i>Études critiques</i>	289